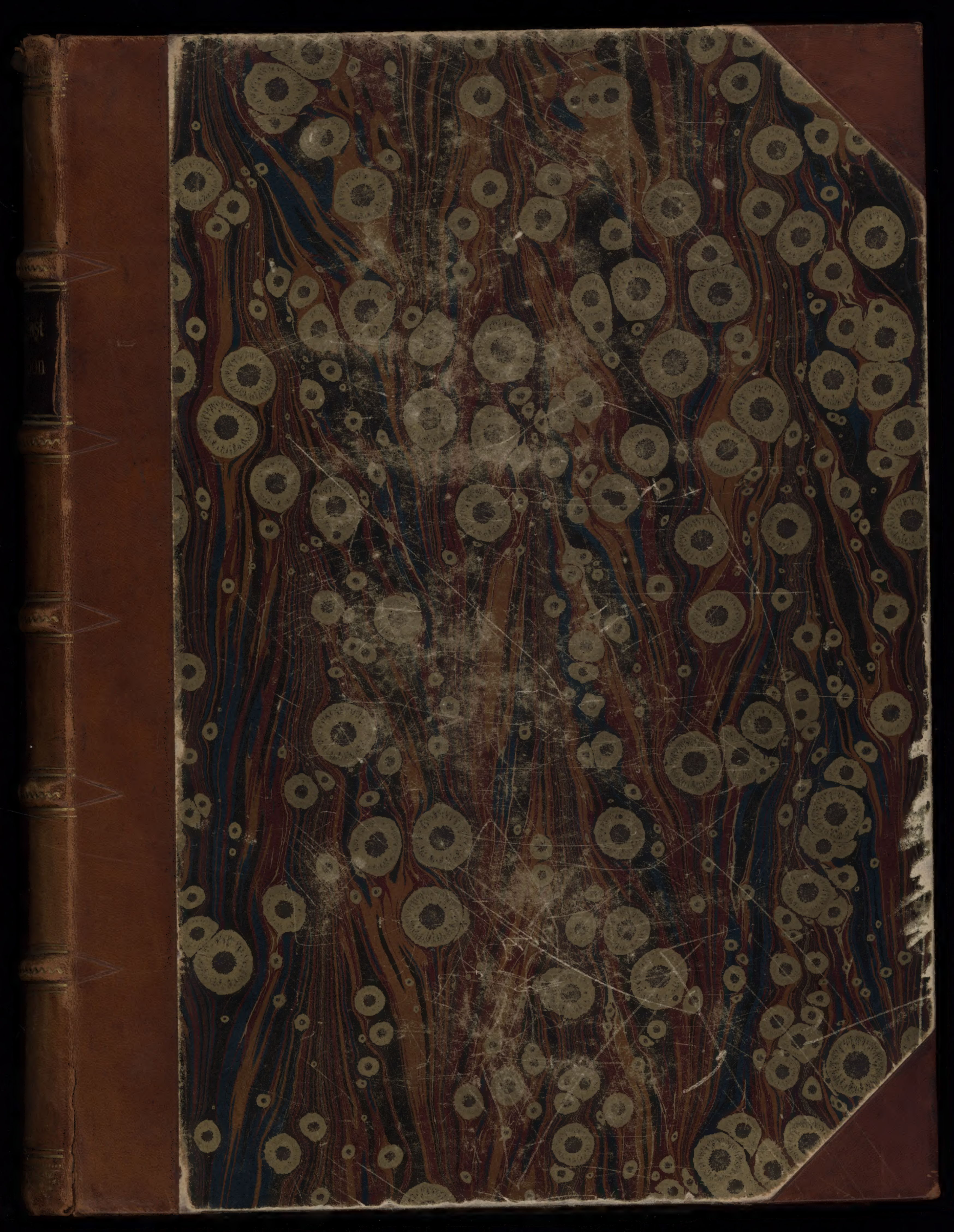
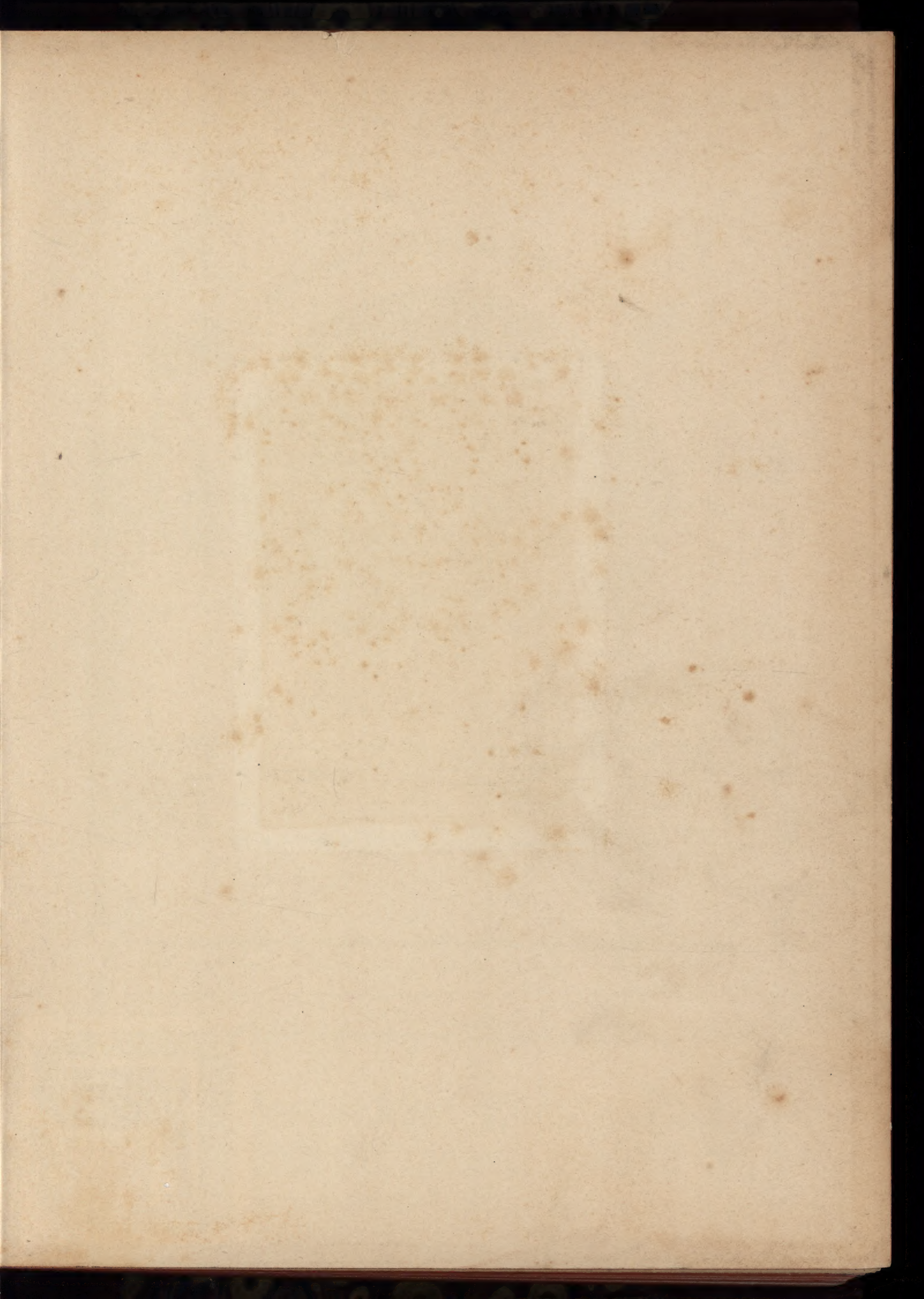
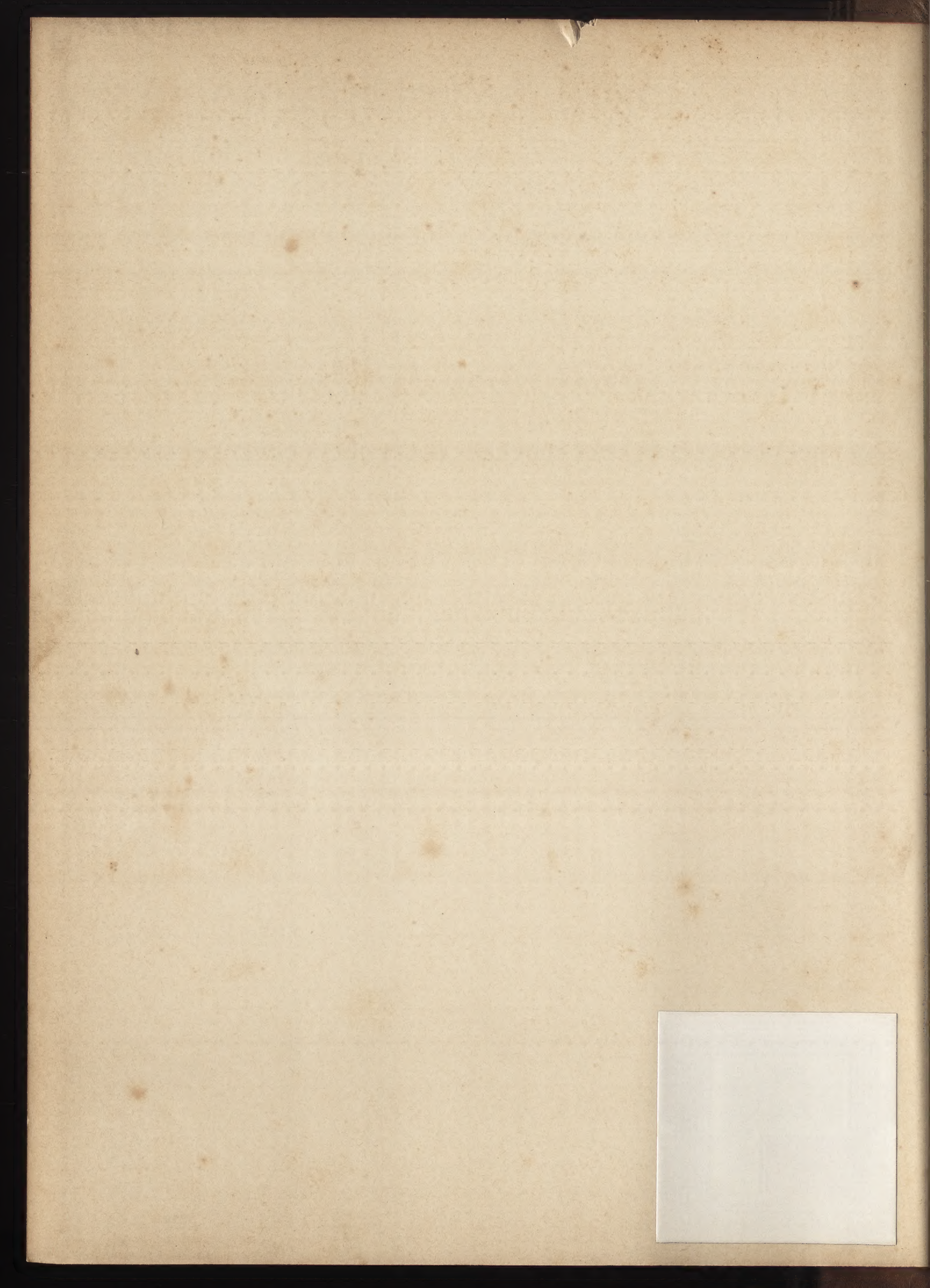


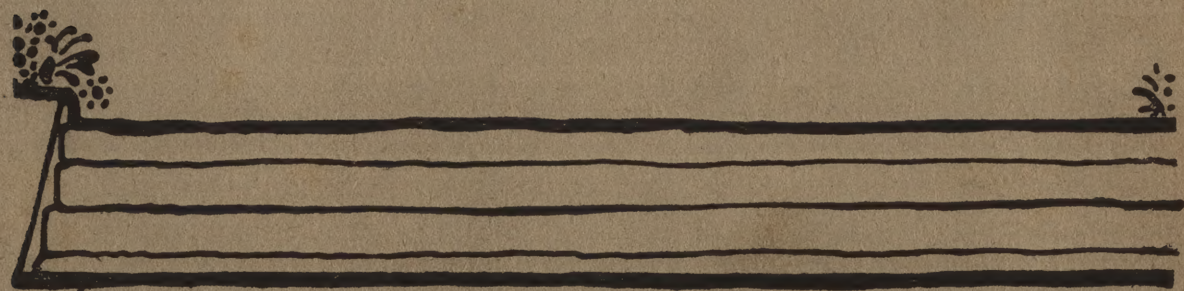


Ex
LIBRIS
GEORG
HULBE





Deutsche Kunst und Dekoration



VERLAG ALEX: KOCH DARMSTADT

Darmstädter Künstler-Kolonie
III. LUDWIG HABICH.

V. JAHRG. HEFT 1. OKTOBER 1901 EINZELPREIS ★ M. 2.50

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT VON ALEXANDER KOCH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

VERLAGS-ANSTALT ✱ ALEXANDER KOCH ✱ DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: M. 20.—; Ausld. M. 22.—. Abgabe nur halbjährlich: Okt.—März; April—Sept.

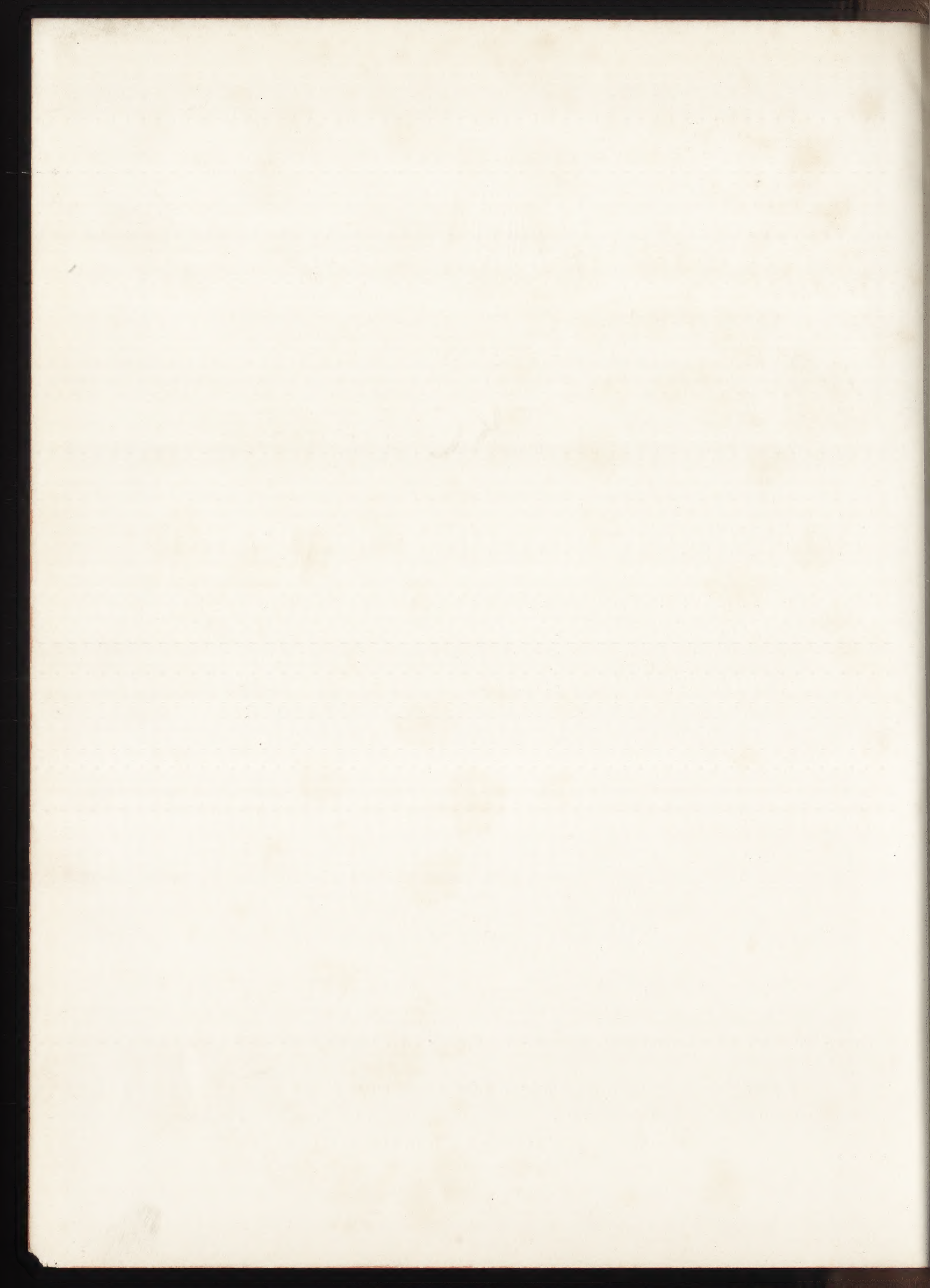


DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER KUNST UND FORMENSPRACHE IN NEUZEITLICH. AUFFASSUNG AUS DEUTSCHLAND, SCHWEIZ, DEN DEUTSCH SPRECHENDEN KRONLÄNDERN ÖSTERREICH-UNGARNS, DEN NIEDERLANDEN UND SKANDINAVISCHEN LÄNDERN.



Jährlich 2 reichillustrierte Bände in Leinwanddecke zu je Mk. 12.—
oder einzeln in 12 Heften für Mk. 20.—. Oesterreich-Ungarn und Ausland: Mk. 22.—.
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH IN DARMSTADT.



INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND IX

Oktober 1901—März 1902.

Text-Beiträge:

Kleine Mitteilungen:

Illustrationen und Vollbilder:

Illustrationen und Vollbilder:

Mehrfarbige Beilagen:

Die farbigen Umschlags-Titel der Hefte dieses Bandes fertigten:

Heft 1: Paul Bürck — Darmstadt.
Heft 2: Professor Hans Christiansen — Darmstadt.
Heft 3: Rudolf Bosselt — Darmstadt.
Heft 4: Professor Peter Behrens — Darmstadt.
Heft 5: J. R. Witzel — München.
Heft 6: K. Haenlein — Darmstadt.



NAMEN-VERZEICHNIS.



Kopf-Leiste des Namen-Verzeichnisses von PAUL BÜRCK; Schluss-Vignette von FR. EITNER—Brunsbüttel.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

BAND IX

Oktober 1901 — März 1902.

HERAUSGEGEBEN
UND REDIGIRT VON
ALEXANDER KOCH
* DARMSTADT. *

KÜNSTLERISCHE UND TEXTLICHE BEITRÄGE SOWIE MITTEILUNGEN SIND AN DIE VERLAGSANSTALT IN DARMSTADT ZU RICHTEN.

DRUCK DER J. C. HERBERT'SCHEN HOFBUCHDRUCKEREI, DARMSTADT.



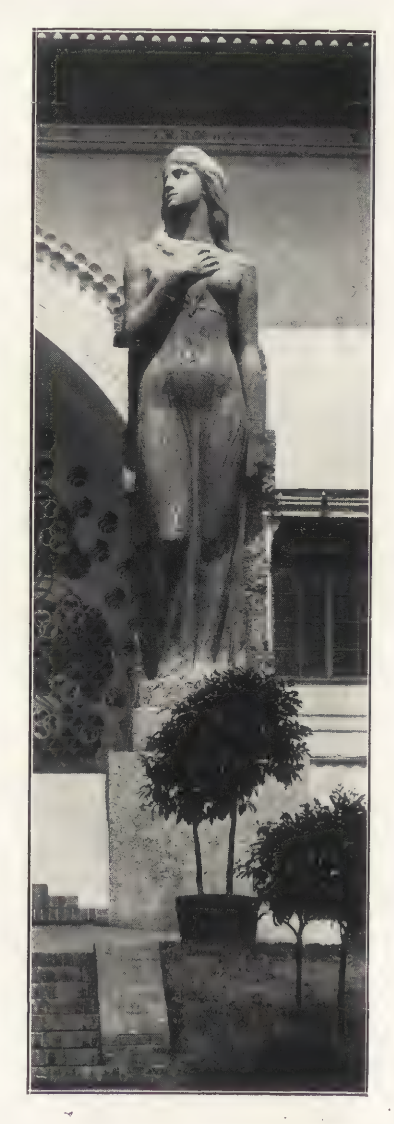
LUDWIG HABICH—DARMSTADT. *Portal am Ernst-Ludwigs-Hause.*

III. Ludwig Habich.



Gross ist wahrlich nicht die Zahl der deutschen Bildhauer, bei deren Werken wir Ansätze zu einer stilistischen Entwickelung bemerken. Man kann zwar nicht bestreiten, dass sich unter den jüngeren viele entschieden plastisch begabte Talente hervorthun. Doch wenn sie versuchen, über die realistische Nachbildung des menschlichen Körpers hinauszugehen, um eine *formale,* schöpferische Tendenz in's Grosse zu bekunden, dann vermögen sie es nur selten, die antiken Vorbilder oder die skulpturalen Meister-Werke des Quattrocento zu umgehen. Andere neigen mehr zum Barock — ja sie können sich in den übermässig beredten Formen dieser Richtung gar nicht genug thun. Andere wenden sich zu einer extravagant-malerischen Fantastik, die alle tektonischen Prinzipien ihrer Kunst verleugnet. Dabei sehen wir von der ganz karakterlosen Alltags-Plastik ab, wie sie sich leider bei den meisten Denkmälern in philiströsen Statuen, abgedroschenen Allegorien oder in süsslichen, faden »Nuditäten« unentwegt breit machen darf. Um so mehr muss uns das Schaffen *Ludwig Habich's* fesseln, das auf der Darmstädter Ausstellung in so mannigfaltiger Weise hervortritt. — Man kann sagen, dass es ihm hier vergönnt gewesen ist, das ganze Gebiet seiner Kunst schöpferisch zu durchschreiten, indem ihn die Gunst des Geschickes gleichzeitig an monumentale Aufgaben nicht gewöhnlicher Art heranrief, wie sie ihm die Gelegenheit gewährte, in zwangloser, freudiger Bethätigung allerlei schöne Dinge zu fertigen, welche dem Leben zum Schmucke gereichen und seinen Reiz erhöhen. So erscheint uns denn der junge Künstler einesteils als ein ernster Mann, der entschlossen an Schwieriges herantritt, es unverdrossen fasst und meistert, bis es als ein starker Ausdruck seiner Innerlichkeit gebieterisch vor uns aufersteht, und andererseits als ein Glücks-Kind, das gleichsam spielerisch um sich her ausstreut, was ihm eine Laune





bringt, das sich und andere erfreut an hübschen Formen, Scherzen und Geschmeiden, die es klirrend aus seinem bunten Korbe vor uns ausschüttet. — Habich hat den grossen Platz vor dem Ernst-Ludwigs-Hause und somit den repräsentativen Mittelpunkt des Kolonie-Gebietes in den Bann seines Geistes gezogen durch die beiden Kolossal-Figuren vor dem Haupt-Portale. Der Baumeister des Hauses ist bescheiden zurückgetreten, um den Bildhauer in gewaltiger Sprache das sagen zu lassen, was an dieser Stelle gesagt werden musste. Habich empfand es klar und, wie die Wirkung des Geschaffenen uns fühlen lässt, mit Feuer und Begeisterung, dass hier ein Symbol des grossen Gedankens, des kräftigsten, jugendfrohen Wollens sich erheben müsse, zugleich auch ein Ehrenmal für den Stifter des Hauses und ein Sinnbild des Gelübdes, das die Künstler zu erhebendem Thun vereinigen sollte. — »*Der Mann*«, »*Das Weib*«, beide jung, stark und schön. *Er,* bereit zur That, voll Begierde nach dem berauschenden Entfalten aller jugendlichen Kräfte, *sie,* zuversichtlich harrend und bereit, das Erlösende mit dem Jubel der reinen Seele zu begrüssen: so hat Habich seine Symbole erschöpfend gewählt gestaltet. Das Gebende und das Empfangende hat er hier als die gebietenden Prinzipien einer neuen Gemeinschaft von Künstlern aufgerichtet, wie einst die Alten ihre Götter-Bilder vor die Thore stellten. Doch er hat sich nicht knechten lassen vom Geiste der antiken Kunst und hat es vorgezogen, lieber einmal etwas vom Ziele abzuirren oder darüber hinauszugehen, wie vielleicht in der etwas zu wuchtigen Pose der Hände und Arme der männlichen Figur, als das sattsam Nachgeahmte wieder nachzuahmen. Und bei uns muss es in der That schon recht viel heissen, wenn bei einem solchen Vorwurfe die antike oder barocke Plastik nicht Gevatter steht. Habich, ein Schüler der Münchener realistischen Schule, ging hierbei freilich nicht die Bahn strenger, hieratischer Stilistik, welche ihn wohl zu Kolossen geführt hätte, die, aus dem Gesteine kaum hervortretend, als stumme, geheimnisvolle Wächter stehen, eine Plastik nach Art der »Rolande«, nur mit höherer Kultur, oder nach Art der grandiosen Tempel- und Grabes-Wächter Ägyptens und Babylons.



LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

SEITLICHE ANSICHT DER RECHTEN PORTAL-FIGUR AM ERNST-LUDWIGS-HAUSE.



PROF. J. M. OLBRICH—DARMSTADT. *Das Haus Habich: West-Front.*

Habich wollte diesen Weg nicht gehen, allein er hat doch ein gewisses Empfinden für die Grösse einer solchen Stilistik gezeigt, namentlich darin, wie er die Figuren aus den rohen Stein-Massen hervorwachsen lässt und die Stein-Massen selbst roh und schwer an den Rück-Seiten der Gestalten als Binde-Glied mit der Architektur bestehen liess. Man vermag die ernste Wirkung, welche dieses Motiv bei voller Entfaltung ausüben könnte, zu ahnen, wenn man die Rück-Ansicht der weiblichen Figur betrachtet, welche hier abgebildet ist. Es musste freilich bei dieser Andeutung des monumentalen Gedankens der Angliederung sein Bewenden haben, denn die Architektur bot unserem Bildhauer fast gar keine Handhabe und liess ihn da im Stich, wo sie in kräftigster Entfaltung zusammen mit der Skulptur einem gemeinschaftlichen Höhenpunkte hätte zuwachsen sollen.

Die Architektur verbot dem Bildhauer geradezu die Monumentalität und die strengste Fassung des Gedankens. Vor einer solchen freundlichen, ländlichen Putz-Fassade, die so weiss und mädchenhaft-unschuldig herablächelt, wäre es fast gefährlich, die ernsten Sinnbilder der göttlichen Dinge aufzurichten. Die unentwegte Heiterkeit und die zufriedene Anmut des Hauses hätte da leicht einen bedenklichen Kontrast darstellen können. Habich siegte darüber, indem er alle Gedanken, Empfindungen und Bekenntnisse dem *einen* Gefühl stolzer, zuversichtlicher Jugend-Kraft unterordnete, indem er in die Gestaltung dieses Motives alles einfasste und mit naiver Sinnen-Freude zur machtvollen Form erhob, ohne dabei in eine Sphäre hineinzureichen, welche innerlich zu sehr dem Geiste des Hauses widersprochen hätte. Wenn trotzdem ein nicht zu vereinbarender Gegensatz zwischen Architektur und Skulptur blieb, so lag das nicht an ihm, sondern an der Grundverschiedenheit des Materiales und der ästhetischen Prinzipien. Dass Habich gleichwohl ein Monumental-Werk hier vor dem Ernst-Ludwigs-Hause aufgestellt hat,



PROF. J. M. OLBRICH—DARMSTADT.

DAS HAUS HABICH: NORD- UND OST-FRONT.



PROF. J. M. OLBRICH – DARMSTADT.

DAS HAUS HABICH: WEST- UND SÜD-FRONT.

das nach seiner stilistischen Tendenz und nach seiner edlen Gesamt-Wirkung in der modernen Plastik eine erste Stelle einnimmt, das gereicht ihm zur besonderen Ehre.

Über den reizvollen *Brunnen* Habich's haben wir bereits in dem Essay »Die Mathilden-Höhe einst und jetzt« gesprochen, sodass es genügen dürfte, auf das dort Gesagte und die hier vorgeführten Abbildungen zu verweisen. Für die Verschönerung unserer *Städte - Bilder* durch künstlerische Ausgestaltung der Strassen-Kreuzungen, Anlagen, Parks etc. gibt dieser Brunnen sehr viel Anregendes, und wir hoffen, dass die hochweisen Magistrate und Bau-Räte deutscher Städte und Städtlein daran mancherlei zu Nutz und Frommen der ihrer Obhut anbefohlenen Gemein-Wesen lernen möchten!

In seinem *Hause* zeigt uns Habich sodann, wie man durch skulpturale Mittel das laufende Wasser zu einem entzückenden Element der Innen-Ausschmückung und der poetischen Belebung der Wohnräume machen kann. Hier finden wir im Vestibulum schon den elegant durchgebildeten Wand-Brunnen aus Marmor und vergoldeter Bronze (ausgeführt von *P. Stotz*—Stuttgart), und sodann in dem Musik-Raume, welcher links an die Halle anstösst, den für S. K. H. den Grossherzog bestimmten *Zimmer-Brunnen,* dessen Marmor-Teile von der *Aktien-Gesellschaft Ludwigshafen,* dessen Bronze-Guss ebenfalls von P. Stotz geliefert wurde. Die zierliche Säulen-Stellung, welche das flache Bassin trägt, ist ganz entzückend, die Ausbildung der Kapitälchen überaus fein und anmutig, die Figur, in einem Tone ähnlich dem des oxydierten Silbers gehalten, erhebt sich ruhig, ernst und träumerisch, vielleicht noch etwas zu plastisch und nicht so schlank und stilistisch-streng wie es die straffe Säulen-Stellung des Untersatzes verlangt, aber doch an und für sich von köstlicher Wirkung und im einzelnen von sorgfältigster Durchbildung.

Wir wollen aber nicht über Dinge orakeln, die in ihrer sinnfälligen Schönheit so sehr für sich selber sprechen wie Habich's kleinere Figuren. Wem entginge der wunderbare Reiz seines »*Narziss*« — vielleicht sein edelstes Werk —, des »*Flöten-Spielers*« und der »Badenden«, die bereits zu den bekanntesten modernen Klein-Bronzen gehören! Dazu kommt nun die fantasievolle Kollektion teils humoristischer, teils grotesker Gegenstände mit figuraler Ausgestaltung, welche der Künstler zumeist im unmittelbaren Auftrage des Grossherzogs bei *Brandstätter* in München giessen liess: Ein Tinten-Fass, mehrere launische Zigaretten-Anzünder mit Aschen-Schalen, weiterhin Beleuchtungs-Körper, die bei *Emmel* in Darmstadt geschmiedet wurden, Kleider-Halter, keramische Gefässe und ein Wasch-Service, von *Scharvogel* in München ausgeführt, Schmucksachen verschiedener Art, teils bei *J. Friedmann's Nachf.* in Frankfurt, teils bei *Th. Fahrner* in Pforzheim gearbeitet, ein kleines Tinten-Fass mit einer Merkur-Statuette als Verschluss und Petschaft, das sich durch einen wundervollen Metall-Ton auszeichnet, wie wir ihn sonst nur bei guten japanischen Bronzen kennen (von *Elkan*—Berlin und *Kuppenheim* in Pforzheim ausgeführt) usw. Endlich ist noch die von Habich selbst angegebene Ausgestaltung des hübschen *Bade-Zimmers* zu erwähnen, namentlich der Wanne, welche das renommierte Spezial-Geschäft für Bade-Einrichtungen von *Schaffstädt* in Giessen geliefert hat, und der an dieser angebrachte Wasser-Speier und Bronze-Griff. Über der Bade-Wanne, die ganze obere Hälfte der Wand einnehmend, befindet sich die in matten, grüngelben Tönen gehaltene *Meeres-Idylle* von *Karl Schmoll v. Eisenwerth,* einem Ausgezeichnetes versprechenden Darmstädter Künstler, von welchem wir auch in anderen Räumen des Hauses, ferner im kleinen Glückert-Hause und im Wohn-Zimmer Patriz Huber's verheissungsvolle Talent-Proben erblicken.

Im übrigen findet das Haus Habich's an anderer Stelle eingehende Würdigung. Es ist, wenn auch im Wesentlichen ein Werk Olbrich's und Huber's, dennoch ein erfreuliches und klares Zeugnis für die Art seines Hausherrn und verkündet in allen seinen Teilen das frohe Wesen des plastisch empfindenden und darstellenden Menschen. — So wird es für ihn auch die Stätte glücklichen Träumens, ernsten Sinnens und ehrlicher Erfolge werden. G. FUCHS—DARMSTADT.



Das Portal des Hauses Habich. Kandelaber: Entw. von LUDWIG HABICH.
Geschmiedet von H. EMMEL—DARMSTADT.

Das Haus Ludwig Habich.

Das Haus Habich ist in architektonischer Hinsicht eine der ansprechendsten Leistungen im Gebäude-Komplex der Kolonie. In seiner quadratisch geschlossenen Form, mit seinem flachen, weitausladenden Dache, und in manchem Detail klingt es zwar stark an italienische Vorbilder an und ist somit als Glied des »Dokumentes deutscher Kunst« nicht unanfechtbar; dennoch ist ihm ein inniges Verhältnis zur umgebenden Natur nicht abzustreiten. Eine gewisse Lieblichkeit, eine anmutige, schmucke Sanftheit, das ist das Karakteristikum des Hauses, zugleich aber auch das der Landschaft, aus der es sich erhebt, jener üppigen Wiesen, Gärten und Baum-Partieen, die sanft und unmerklich in die umgebende Hügel-Kette des Odenwaldes sich verlieren. Und ferner wird das künstlerische Wesen seines Besitzers, jenes eigenartige Wesen, in dem antike und markig germanische Elemente zu einem untrennbaren Eins verschmolzen sind, recht treffend durch das Angesicht dieses deutsch-italienischen Häuschens karakterisiert, sodass also eigentlich von keiner Seite dieser Architektur gegenüber ein ernster Vorwurf erhoben werden könnte, es sei denn, dass man sich auf den Standpunkt des Fanatikers stellen wollte, der alles abweist, was nicht von A bis Z aus dem Jetzt geboren, was noch ein wenig Traditionelles, und seien es nur ein paar Läppchen, an sich trägt. Es ist im Grossen und Ganzen eine

recht annehmbare Architektur, und ihr Schöpfer, *J. M. Olbrich,* kann sie immerhin seinen glücklicheren Leistungen hinzuzählen.

Am vornehmsten wirkt ohne Frage die dem Haupt-Platze der Kolonie zugewandte Seite des Gebäudes. Sie zeichnet sich vor allem durch das ungemein feine Verhältnis der Öffnungen zur Masse aus; und besonders beachtenswert ist, dass das Haupt-Moment dieser Front nicht in einer architektonischen oder plastischen Gestaltung liegt, sondern dass die grosse, viereckige Öffnung der Loggia, die durch ein schwach hervortretendes, feingegliedertes Brüstungs-Geländer abgeschlossen ist, die herrschende Wirkung ausübt. Wesentlich gesteigert wird diese dadurch, dass die Wände der Loggia dunkel, und zwar in einem tiefen, stumpfen Blau und in einem ruhigen Braungelb gehalten sind. Die grosse Loggia-Öffnung ist durch kein Gesims-Glied, weder an den Laibungen noch an dem Sturze betont; nur der geringe Vorsprung des ausserordentlich hohen Sockels ist um die Öffnung, — und zwar in sehr starkem Abstande von ihrer inneren Begrenzung — herumgezogen, sodass eine schwach hervortretende, grössere zentrale Fläche entsteht, die die einzige plastische Betonung des genannten Loggia-Ausschnittes bildet. Die obere Begrenzung dieser vorgelegten Fläche wird durch die Sohlbank des dreiteiligen Dachgeschoss-Fensters gebildet, dessen Sturz leider etwas zu nahe an die Trauf-Linie des flachen Daches heranstösst.

In der Achse der Loggia und des Balkones, und mit diesem eng zusammenwirkend, liegt der ebenfalls rechteckige, breite Haupt-Eingang, der durch eine dreiteilige Thür aus Kupfer-Blech verschlossen ist. Dieses aristokratische Material ist durch völlige Vergoldung auf der Aussen-Fläche noch aristokratischer gemacht worden. Die Ver-



LUDWIG HABICH—DARMSTADT. *Der Brunnen am Hause Olbrich. Gesamt-Ansicht.*



LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

BRUNNEN IM VORRAUME DES HAUSES. AUSFÜHRUNG
DES BRONZE-AUFSATZES: PAUL STOTZ—STUTTGART.



LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

MARMOR-RELIEF AM BRUNNEN AUF SEITE 9.





LUDWIG HABICH—DARMSTADT. »NARZISS«.



HAUS LUDWIG HABICH.

DAS MUSIK-ZIMMER. EINRICHTUNG VON P. HUBER. AUSGEFÜHRT VON L. ALTER—DARMSTADT. OPALESZENT-DECKEN-BELEUCHTUNG VON HABICH, AUSGEFÜHRT VON FR. ENDNER—DARMSTADT. BRUNNEN, ENTWORFEN VON L. HABICH. IM BESITZE S. K. H. DES GROSSHERZOGS VON HESSEN.



ADOLF BEYER—DARMSTADT. *»Abend-Stimmung«. Wand-Gemälde im Musik-Zimmer Habich's.*

goldung wirkt zwar in der Umgebung der schneeweissen Mauer-Flächen wunderschön, doch vom praktischen Standpunkte aus ist sie bedenklich, und zur Nachahmung keinesfalls zu empfehlen, da ihr Bleiben auf der glatten Eisen-Fläche kaum von langer Dauer sein wird. Schon jetzt haben die Hände der Ausstellungs-Besucher, Regen, Wind und Staub böse schwarze Wüsten in die glänzende Fläche hineingescheuert. An die Schönheit dieser Seite des Hauses reicht keine der übrigen Fronten heran, wenn sie auch alle in Sinn und Form völlige Übereinstimmung aufweisen. Von Interesse ist die Ausbildung des Atelier-Fensters an der Nord-Seite, ferner der offene Sitz-Platz auf der Decke der grossen Halle an der Ost-Front. Dort ist gewissermassen der Raum eines ganzen Zimmers aus dem Hause herausgeschnitten. Sein Grund ist der Dachgeschoss-Fussboden, der zum kiesbestreuten Holz-Cement-Dach umgewandelt ist. Die ganze Anordnung ist an und für sich sehr interessant; sie weist jedoch leider nicht die feinen Massen-Verhältnisse auf, wie sie an der Vorder-Front zu bemerken sind.

Sieht man von der — wie bei sämtlichen übrigen Kolonie-Häusern — ausserordentlich engen Bemessung der Geschoss-Treppe im Hause ab, so muss man die gesamte Raum-Disposition als eine glückliche bezeichnen. An den breiten und hellen Vor-Raum stösst links das Atelier des Künstlers, welches, um die notwendige Höhe zu erreichen, um ca. 1 m tiefer gelegt ist als der Fussboden des Erd-Geschosses. An ihm vorbeischreitend gelangen wir in die Halle, den grossen Wohn-Raum des Künstler-Hauses. In ihr, wie fast in allen Räumen des Gebäudes, weht germanischer Geist. *Patriz Huber* ist ihr Schöpfer. Nur hier und dort erhält die Innen-Gestalt durch feinsinnige Zuthaten des Haus-Besitzers einen feinen klassischen Beigeschmack, der viel dazu beiträgt, dass Aussen- und Innen-Architektur nicht allzu hart einander gegenüberstehen. Die Halle geht in ihrer Höhen-Ausdehnung durch zwei Geschosse. Ihr Licht empfängt sie durch zwei hohe und sehr schmale Fenster in ihren Seiten-Wänden, die um etwas über die eigentliche Fläche der Hinter-Front hinausgezogen sind. Diese Halle ist ohne Zweifel eine der reifsten Schöpfungen Patriz Huber's, eine Schöpfung, die sich der Halle im Glückert-Hause und dem Zimmer der Tochter daselbst würdig zur Seite stellen kann. Ganz hervorragend ist die Ausbildung der Decke, sowie die der Wand mit der dreiteiligen Eingangs-Thür, über welcher sich, ähnlich wie in der Halle des Glückert-Hauses, eine eingebaute Gallerie befindet. Diese verbindet die beiden Schlaf-Zimmer des Ober-Geschosses mit einander und ist ungemein struktiv behandelt, ohne dass der ästhetischen Wirkung hierdurch der geringste Abbruch gethan würde. Den vorhin erwähnten klassischen Klang erhält die Diele durch die Einfügung eines antiken Reliefs in die dem Eingang zugekehrte Kopf-Wand. Es ist ein Abguss eines Teiles



HAUS LUDWIG HABICH.

DIE GROSSE HALLE MIT BLICK INS MUSIK-ZIMMER. EINRICHTUNG VON P. HUBER. AUSGEFÜHRT VON PH. BECHTOLD—DARMSTADT.



HAUS LUDWIG HABICH.

DIE GROSSE HALLE MIT BLICK IN'S MUSIK-ZIMMER. EINRICHTUNG VON PATRIZ HUBER. AUSGEF. VON PH. BECHTOLD—DARMSTADT. KAMIN-PLATTEN AUSGEFÜHRT VON J. J. SCHARVOGEL—MÜNCHEN.



HAUS LUDWIG HABICH.

DIE GROSSE HALLE MIT BLICK IN'S SPEISE-ZIMMER. EINRICHTUNG ENTW. VON P. HUBER. AUSGEF. VON PH. BECHTOLD—DARMSTADT.



HAUS LUDWIG HABICH.

DIE GROSSE HALLE MIT BLICK IN'S SPEISE-ZIMMER. EINRICHTUNG VON P. HUBER. AUSGEFÜHRT VON PH. BECHTOLD—DARMSTADT.



HAUS LUDWIG HABICH. *Decken- und Wandpartie aus der Halle.*

des bekannten *Parthenon-Frieses* aus dem »British Museum« zu London, und zwar ist es jene Partie des Frieses, die die athenischen Jünglinge, auf ihren kurzmähnigen Rossen zum Feste stürmend, darstellt. Neben dem kleinen, in der Form nicht besonders glücklichen Kamine weist der Raum einige sehr hübsch gestaltete Heizkörper-Kästen auf, an welchen die vorzüglich ornamentierten, durchbrochenen Bleche hervorzuheben sind. Rechts und links von der Diele liegen zwei kleinere Räume, welche durch grosse, rundbogige und mit Holz-Gliedern eingefasste Öffnungen zugänglich sind. Der Raum links ist eine Art *Musik- und Plauder-Zimmer.* Seine Wände, an denen schwere, gepolsterte Bänke entlang laufen, sind ganz in Gold gehalten, für welches Habich allem Anschein nach eine grosse Vorliebe zeigt. Der Flügel fehlt noch. Die Decke zeigt eine höchst originelle Beleuchtungs-Vorrichtung auf. Sie besteht aus einer kreisrunden Scheibe in Kunst-Verglasung von ca. 1 m Durchmesser. Die Verglasung besteht aus verschiedenfarbigen helleren und tiefblauen Opaleszent-Streifen, gewissermassen Wolken-Partieen darstellend. An den Schnitt- und Kreuzungs-Punkten der einzelnen Glas-Flächen sind nun kleine geschliffene Glas-Krystalle eingesetzt, die von oben auf elektrischem Wege zugeführtes Licht in den Raum hinab reflektieren und wie Sterne wirken. — Der Raum rechts ist das *Speise-Zimmer,* welches leider weder in den Farben noch in seinen struktiven Teilen sonderlich geraten ist. Für dieses Manko wird man jedoch durch einige Zimmer des *Ober-Geschosses* vollauf entschädigt. Sie sind ungemein einfach ausgestattet; doch gerade in ihrer einfachen Gestaltung wirken sie überaus gemütlich und anziehend. Besonders erwähnt sei hier das *Schlaf-Zimmer* des Hausherrn, in welchem zwei Töne, ein tiefes Braun im Holze und ein saftiges Grün in der Wand-Bekleidung, vorherrschen. Der



HAUS LUDWIG HABICH.

DAS SPEISE-ZIMMER. EINRICHT. ENTW. VON P. HUBER. AUSGEF. VON DER »DARMSTÄDTER MÖBEL-FABRIK«. SILBERNER TAFEL-AUFSATZ, ENTW. VON TH. v. GOSEN, AUSGEF. VON DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN, MÜNCHEN.



HAUS LUDWIG HABICH. *Das Speise-Zimmer.* Einrichtung von PATRIZ HUBER.

grosse Spiegel mit den beiden kleinen angebauten Schränkchen sieht etwas klapperig aus. Das Bett dagegen mit der angebauten Truhe ist eine vorzügliche Leistung. Von diesem Zimmer gelangt man über die Gallerie in der grossen Halle in das Fremden-Schlaf-Zimmer. — Die Einrichtung dieses Raumes ist das Muster einer billigen und zugleich künstlerisch-gediegenen Einrichtung. — Die Möbel sind aus deutschem, naturfarbenem Kiefernholze gefertigt; sie zeigen, in völliger Übereinstimmung mit ihrem Materiale, grosse Einfachheit in der Form, ohne ihre Vornehmheit einzubüssen. Neben den Betten, ist vor allem der grosse praktische Waschtisch von Bedeutung. Leider lässt die Farbenstimmung des Zimmers eine gewisse Harmonie vermissen; ein Übelstand, den der anstossende kleine Salon nicht hat. Hier ist durch das tiefe Rostbraun der Möbel und durch das Blau der Wände ein prächtiger, angenehmer Grund-Akkord geschaffen. Im übrigen ist *manches* in diesem Raume als *nicht* einwandfrei zu bezeichnen. Der Haupt-Eindruck, den man von ihm erhält, ist der einer schwächlichen Zierlichkeit. Das *Bade-Zimmer* gehört zu den hübschesten der Kolonie. Es hat seine Ausgestaltung hauptsächlich durch *Ludwig Habich* selbst erfahren.

Wenn auch, wie bereits bemerkt, zwischen Innen- und Aussen-Architektur des Hauses Habich ein gewisser Widerstreit herrscht, so ist derselbe jedoch nicht derartig, dass er die Wirkung in nennenswerter Weise beeinträchtigt. Reizvoll und nett im Äusseren, im Inneren gemütlich und oft bedeutend, zum grössten Teil auf neuzeitliche Prinzipien gegründet, ist es immerhin als beachtenswerte und interessante Schöpfung zu betrachten. FELIX COMMICHAU—DARMSTADT.



HAUS LUDWIG HABICH.

DER KLEINE SALON IM OBER-GESCHOSSE. EINRICHTUNG ENTW.
VON PATRIZ HUBER. AUSGEFÜHRT VON L. ALTER—DARMSTADT.



HAUS LUDWIG HABICH. *Das Fremden-Schlaf-Zimmer.*
Nach PATRIZ HUBER, ausgeführt von L. ALTER, HOF-MÖBELFABRIK, DARMSTADT.

Die hessischen Künstler auf der Ausstellung.



Ohne Zweifel lag in der Errichtung eines kleinen Kunst-Ausstellungs-Gebäudes, das nach Vorbild der »Glas-Paläste« zur Ausbietung von Gemälden, Zeichnungen usw. diente, eine Inkonsequenz gegen das Grund-Prinzip. Man hat diesen Eindruck auch dadurch nicht verwischen können, dass man diesem viel belachten und verspotteten Hause den seltsamen Namen »Gebäude für Flächen-Kunst« verlieh. Es war und blieb ein »kleiner Glas-Palast«, ein Bilder-Bazar im alten, schlechten Sinne, vollgehängt und vollgesteckt mit schlechten, mittelmässigen und ein paar vereinzelten guten Gemälden und Statuen: ganz wie ein Saal II. Ranges in der Münchener Sezession, nur dass die unglückliche Gestaltung des Baues selbst noch beeinträchtigend auf den Beschauer einwirkte, der schon ohnedies missmutig darin umherging, sintemal er im Keime schon wieder das alte Elend der Kunst-Ausstellung, wie sie *nicht* sein soll, dem gesunden, jungen Wachstume eingepflanzt sah. Und so interessant auch an sich die Kollektionen moderner *Russen* und *Pointillisten* waren, sie kamen hier nicht ganz zu der Geltung, die sie hätten beanspruchen dürfen, weil man eben etwas enttäuscht war, sie *so* vorgeführt zu sehen.

Ein Teil der Bilder und plastischen Werke war jedoch auch innerhalb einiger Häuser untergebracht als ein Teil des Hausrates in harmonisch abgestimmter Umgebung, wie man es hier erwartete. Vornehmlich hatte *Habich* in seinem Hause und *Patriz Huber* im kleinen Glückert-Hause manches hübsche Arrangement getroffen. Wir wollen nicht



HAUS LUDWIG HABICH.

DAS SCHLAF-ZIMMER DES HERRN IM OBER-GESCHOSSE. EINRICHTUNG ENTWORFEN VON PATRIZ HUBER, AUSGEFÜHRT VON LUDW. ALTER—DARMSTADT. ÖL-GEMÄLDE »ABEND-LANDSCHAFT« VON A. WONDRA.



HAUS LUDWIG HABICH. *Bade-Zimmer.* Ausgeführt von SCHAFFSTÄDT—GIESSEN.

versäumen, aus den teils im Gebäude für Flächen-Kunst, teils in den genannten Villen und auch im Ernst-Ludwigs-Hause selbst zusammengebrachten Gemälden eine kleine Auswahl zu treffen, um dadurch einen gewissen Überblick über die Thätigkeit einiger in *Hessen* heimischer Künstler zu gewähren, die, obzwar nicht Mitglieder der Kolonie, doch in mancher Hinsicht Beachtung verdienen. Um dieser Absicht, wenn auch nicht entfernt in abschliessender Weise, so doch einigermassen gerecht werden zu können, haben wir es für angezeigt befunden, auch vereinzelte Gemälde Darmstädter Künstler heranzuziehen, die auf der Ausstellung der Künstler-Kolonie nicht vorgeführt waren.



KARL SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. »MEERES-IDYLLE«. DEKORATIVES GEMÄLDE.



LUDWIG HABICH—DARMSTADT. *Tintenfass in Bronze. Im Besitze S. K. H. des Grossherzogs von Hessen.*
Ausgeführt von PAUL STOTZ—STUTTGART.

Das gilt vorzugsweise von den Bildern *Wilhelm Bader's,* der durch Krankheit verhindert war, auszustellen. Auch sonst ist Bader wohl noch nie mit grösseren Kollektionen hervorgetreten. So geben denn unsere Reproduktionen zum erstenmale Gelegenheit, einen Einblick in das fantasievolle, von innerlichem, poetischem Empfinden durchzogene Schaffen dieses Künstlers zu gewinnen. Wilhelm Bader ist 1855 zu Darmstadt geboren, besuchte das Gymnasium seiner Heimat-Stadt und dann die Akademie in Berlin. Auf einer Studien-Reise, die er mit Max Koner 1874 nach Tyrol unternahm, lernte er München kennen und bezog dann die dortige Akademie als Schüler von Löfftz, Otto Seitz, Dietz und Andreas Müller. Die ersten Werke seiner Hand, die in weiteren Kreisen Beachtung fanden, waren die 1879 entstandenen Gemälde »Sisyphus« und »Danaïden«, sowie die dekorative Ausmalung des »Café Danner« am Karls-Thor in München. — Bader ist dann in den folgenden Jahren auf den verschiedenen grossen Ausstellungen vertreten gewesen. Seit 1897 lebt er wieder in Darmstadt, denn er liebt, wie er uns kürzlich aus Lindenfels schrieb, »seine Vaterstadt und sein Hessen-Land über alles«.

Und diese Liebe zur Heimat kommt auch in seinem Schaffen in sehr sympathischer Weise zum Ausdruck. Seine zart aquarellierten kleinen Landschaften sind z. T. wahre Kabinett-Stücke intimer Heimat-Kunst. Auch auf seinen grösseren Öl-Gemälden entfaltet sich nicht selten im Hintergrunde mit tiefer Perspektive und prächtig gemalter Luft der Horizont der heimatlichen Ebene zwischen üppigen Waldungen und anmutigen Hügel-Linien. Bader liebt es, davor in einer einzelnen, reich behandelten Figur ein lyrisches Stimmungs-Element festzuhalten und mit edlem Ausdrucke zu beleben. In seiner entschiedenen, zur Üppigkeit neigenden Farben-Gebung ist hierbei eine unbegrenzte Bewunderung und genaue Kenntnis Böcklin's, der ihm in dieser Richtung zum Vorbilde diente, bemerklich; doch seine auf heimatlichem Grund und Boden sicher fussende Eigenart hat niemals irgend eine direkte Abhängigkeit aufkommen lassen. Man vergleiche Böcklin's »Flora« mit der Bader's, man halte im Geiste sein »Schloss am Meer« neben das des grossen Baselers, um sich zu vergewissern, dass der hessische Künstler seine besondere Weise hat, selbst bei der Ausgestaltung so nahe verwandter Motive.

Melancholische Dämmerungs-Stücke, die etwas wie ein wehmütiges Volks-Lied durchbebt, zeichnen ihn am meisten aus. Er ist ein gemütvoller Poet, dessen schwärmerische Innigkeit sich in glühenden Farben-Träumen auslebt oder der in humoristischen Scenen drauf los fabuliert, fröhlich im Herzen und unbekümmert darum, ob die grosse lärmende Welt da draussen Notiz davon zu nehmen geruht oder nicht. Das ehrt ihn sonderlich.

Im übrigen ist es zunächst nicht die individuelle Bedeutung der meist noch sehr jungen hessischen Maler, die uns veranlasst, eingehender von ihnen zu reden, sondern vornehmlich die Thatsache, dass ihre Werke und Versuche einen bestimmten, eigenartigen Karakter zeigen. Dem internationalen Virtuosentum fehlt das, weshalb auch seine stofflich effektvollsten Darstellungen ruhmlos der Vergessenheit anheimfallen müssen. Dagegen können einfache Bildchen wie Bader's »Dämmerung«, »Windig Wetter«, wie gewisse düstere Landschaften von *Paul Rippert* oder ein obendrein noch so vortrefflich gemaltes Bild, wie *Richard Hölscher's* »Alte Frau«, oder eine Odenwälder Studie von *August Wondra,* die wir hier reproduzieren, ihren Reiz nie ganz verlieren, denn sie sind etwas für sich, etwas natürlich Gewordenes mit eigener Melodie. *Melchior Kern* und *Groll* zeigen die Begabung, ihnen darin zu folgen, *Clara Grosch* und *Ad. Beyer* streben in ihren



LUDWIG HABICH. *Elektrische Nachttisch-Lampe.*
In Bronze ausgeführt von BRANDSTÄTTER—MÜNCHEN.



L. HABICH. *Wasch-Geschirr in Scharffeuer-Glasur.*
Ausgeführt von J. J. SCHARVOGEL—MÜNCHEN.

fleissig durchgearbeiteten Porträts und Landschaften eine gewisse repräsentative Wirkung an. In *Karl Schmoll von Eisenwerth* endlich, dessen feine Begabung auf dieser Ausstellung zuerst in helleres Licht trat, scheint sich diese Richtung auch nach der dekorativ-stilistischen Richtung eine Bahn zu suchen.

Nicht vergessen dürfen wir in diesem Zusammenhange auch des ausgezeichneten Darmstädter *Künstler-Photographen Wilhelm Weimer,* der im Kreise der Kenner und unserer vornehmsten Kunst-Freunde schon längst besonderes Ansehen geniesst. Ihm verdanken wir die prachtvollen *Bildnisse S. K. H. des Grossherzogs Ernst Ludwig* und *I. K. H. der Grossherzogin Victoria Melita* und eine Kollektion von Porträts hervorragender Persönlichkeiten, die psychologisch und künstlerisch als Meister-Werke zu betrachten sind. Weimer, seinem ganzen Wesen und seiner ganzen ernsten Auffassung nach durch und durch Künstler, hat in dieser Reihe unvergleichlicher Bildnisse bedeutender Männer und schöner Frauen einen Beitrag zur Seelen-Analyse seines Zeitalters geliefert, für den man ihm erst später wird richtig zu danken wissen. Es liegt in den technischen Vorbedingungen seiner Kunst, dass ihm nicht alles gleich gut gelingt und bei den Porträts



LUDWIG HABICH—DARMSTADT. *Hunde-Statuetten in Thon und Bronze.*
Ausgeführt von J. J. SCHARVOGEL und BRANDSTÄTTER—MÜNCHEN.

der Mitglieder der Künstler-Kolonie lässt es sich verfolgen, wie sehr selbst der beste Photograph durch diese technischen Zufälligkeiten Überraschungen angenehmer und unangenehmer Art ausgesetzt ist. Allein was bei Weimer immer hoch angeschlagen werden muss, das ist die Schärfe des psychischen Erfassens und das künstlerische Empfinden für den *Stil einer Persönlichkeit.*

Hier ist ein halbes Dutzend junger Künstler, die draussen, irgendwo in der grossen Welt, in Paris oder in München, malen gelernt haben, welche die moderne Technik einigermassen, teilweise auch gut beherrschen. Wären sie da draussen geblieben in den Glas-Kasten hoch oben in den Miets-Kasernen grosser Städte oder auf den modischen Studier-Plätzen nach der Natur, wo Männlein und Weiblein alle denselben Baum und denselben armen Ochsen in derselben Technik, an demselben Tage, nach denselben Mode-Theorien, in demselben Format aufnehmen, so wäre nichts anderes aus ihnen geworden als eben — Maler, so wie sie in München in Horden auftauchen: modern und mittelmässig und gleich untereinander wie die Zinn-Soldaten.

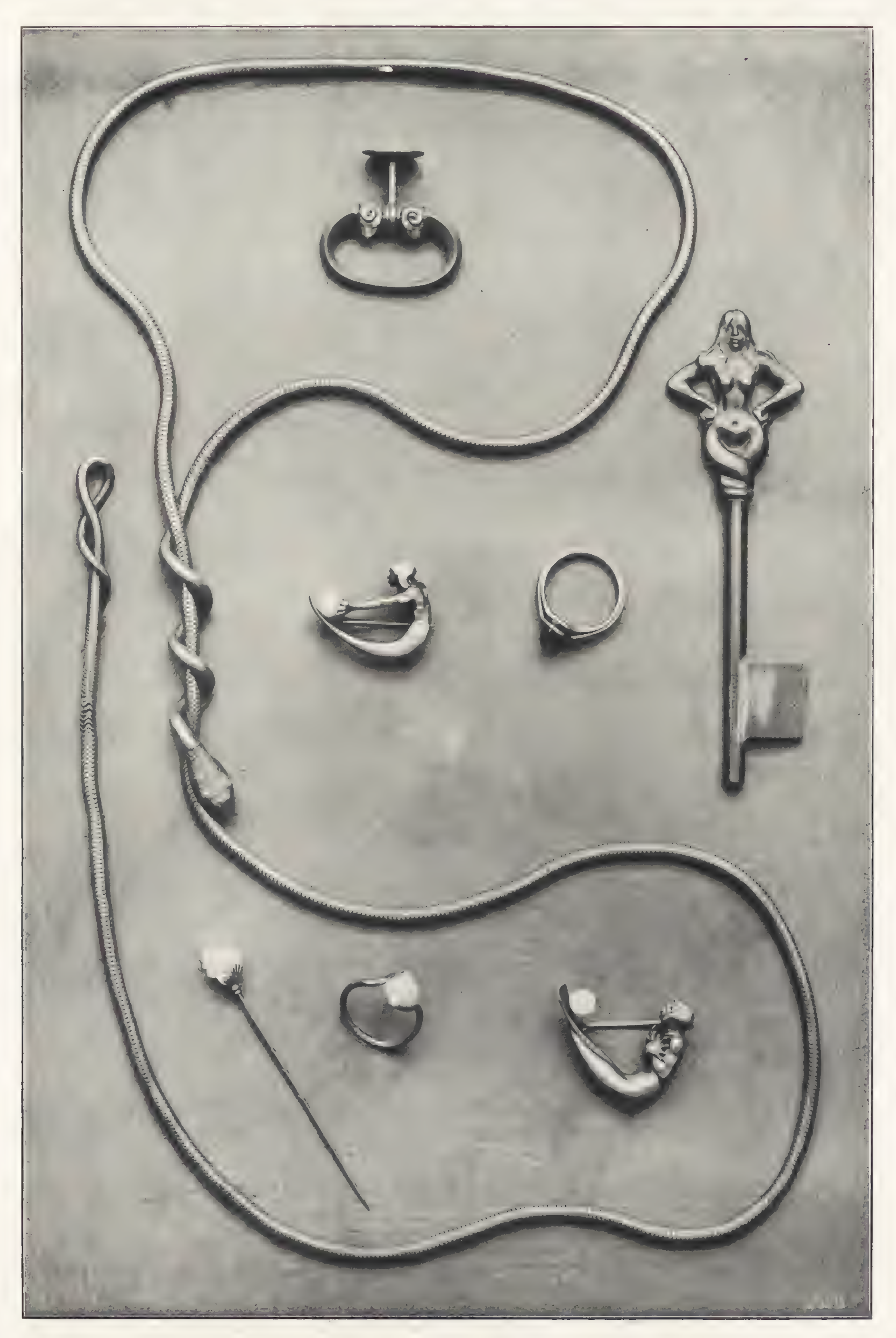
Aber diese jungen Künstler hatten Glück, ein grosses, innerliches Glück! Ein wahrhaftiger, Künstler von strengem Sinn und Wollen, einer von denen, die es nach einem allgemein verbreiteten Aberglauben gar nicht mehr gibt, führte sie durch sein Beispiel und seine Lehre in die *Heimat* zurück. Dieser Künstler war *Heinz Heim,* der am 12. Juli 1895, noch nicht 35 Jahre alt, zu Darmstadt einer tückischen Krankheit erlag, gerade als er in zwei wunderbaren Gemälden »Sonntag im Odenwalde«, »Idylle«, seine Vollkraft zum erstenmale enthüllt hatte, als er sich anschickte, die bereits innerlich konzipierten Werke auszuführen, die seinen Ruhm auch in die Welt hinausgetragen hätten, der Held einer Künstler-Tragödie voll tiefsten Schmerzes! — Seine Werke, Öl-Gemälde und die klassischen, unvergleichlichen Blätter in Rötel, sind heute zerstreut in den Gemächern der Gallerien und der feinsten Kenner der Kunst. Es ist bereits dem Kunst-Freunde sehr schwer, sich einen Überblick über das Schaffen dieses einzigartigen Mannes zu gewinnen. Man hat es versucht, in dem bei J. A. Stargardt in Berlin erschienenen »Werk des Heinz Heim« dies wenigstens mit Hilfe von Reproduktionen litterarisch zu ermöglichen. Dort wurden auch aus seinen Briefen und Aussprüchen Sätze festgehalten, die uns



LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

BAYERISCHER UND HESSISCHER OFFIZIER AUS DEM 18. JAHRHUNDERT. BRONZE-STATUETTEN.





LUDWIG HABICH—DARMSTADT.

UHRKETTE, SCHLÜSSEL, BROSCHE, RINGE U. NADEL. AUSGEFÜHRT VON J. FRIEDMANNS NACHF., FRANKFURT UND TH. FAHRNER—PFORZHEIM.



WALTHER GEFFKEN—MÜNCHEN. »*Schwäne*«. *Dekoratives Gemälde.*

seine Ziele erhellen. Man möge erlauben, einige davon zu wiederholen, denn sie sind zum Wertvollsten zu rechnen, was neuerdings über das Wesen der Kunst und ihre lebendige Weiter-Entwickelung gesagt worden ist.

»Was mir vorschwebt, ist, der Grösse der Natur gerecht zu werden, und zwar, wie mir scheint, ist mein Ziel: die stille Grösse der Natur.« — »Ich glaube, dass jede Kunst, die wahrhaft gross und frei sein will, unmittelbar auf die uns umgebende grosse und ewige Natur gehen muss.« — »Dass übrigens die Natur nicht die Kunst sei, dafür ist gesorgt im Sinne der Erklärung Zola's von dem Begriffe »Kunst«. La nature à travers un tempérament.« Und hierzu die ganz seltsame Erläuterung und Einschränkung: ». . . aber es gibt eine Schranke: *die alles regulierende Natur,* die sich sowohl im Urwald als im menschlichen Leben äussert.« Er meinte damit — und es war ihm dies als einem geborenen Künstler so selbstverständlich, dass er es mit jener fast mystisch anmutenden Allgemeinheit hinstellte — dass sich die Natur ohne jede Absichtlichkeit ganz von selbst *typisch* den Sinnen des Künstlers einprägt. Er konnte gar nicht begreifen, dass man überhaupt etwas anderes als Typen sehen könnte. Er hielt seine Werke für getreue Wiedergaben der natürlichen Erscheinungs-Formen, denn ihr *Stil* war ihm ganz unbewusst zugleich mit den stofflichen Eindrücken überliefert worden. Andere, die meisten, bestritten natürlich, dass seine Werke »porträtähnliche Natur« seien, im Gegenteil, sie fanden sie »falsch«, ihnen war eben die Natur nie in dem Sinne »reguliert«, d. h. auf ihr Wesen vereinfacht entgegengetreten, wie ihm. Er wies immer auf Dürer und, noch begeisterter, auf Holbein hin. In der That: auch Holbein gab die heimatliche Erscheinungs-Welt ganz getreulich so, wie er sie sah, er wollte der allerehrlichste »Naturalist« sein. Dass er es in der That nicht ist, dass seine Werke Stil, d. i. Vereinfachung, typische »Regulierung« und Komplettierung sind, kam nicht daher, dass er absichtlich änderte, sondern *dass er überhaupt so sah.* Es gibt bekanntlich keine realistische und keine idealistische, sondern nur *eine* Kunst. Wer die Dinge gewöhnlich sieht, ist ein gewöhnlicher Mensch und, wenn



KARL SCHMOLL v. EISENWERTH—DARMSTADT.

»DER RITTER UND DIE NIXE«. DEKORATIVES GEMÄLDE.



WILHELM BADER—DARMSTADT. *Oel-Gemälde.*

er auch noch so geschickt die Technik beherrscht, kein Künstler. Ebensowenig ist der ein Künstler, welcher willkürlich ändert, verschönt, stilisiert. Künstler gibt es nur, einzig und allein nur in jenem selbstverständlichen Sinne Heim's und erst in zweiter Reihe kommt in Betracht, in wie weit die schöpferische Gewalt im Einen mehr, im Anderen weniger zu einer Umgestaltung und Neudeutung der Natur-Eindrücke führt.

Mit der Logik des Instinktes zog sich Heim in die *Heimat* zurück: hier, wo uns alles Einzelne von Kindheit an vertraut ist, tritt uns das Wesentliche, das Grosse, das Typische der Dinge am schnellsten und wärmsten in die Sinne. Es ist alles längst bekannt — nun wird es *er*kannt. Wenn man mit ihm durch unsere heimatlichen Berge im Odenwalde ging, so gab er, der des Wortes in grossartiger Weise mächtig war, bei allem, bei einem Baume, einem Kraut-Felde, einem Bauersmann oder einem Tiere mit unnachahmlicher Knappheit sofort das Wesen an. Ihm erschienen nur noch die typischen, ewigen Formen, alles Accidentielle lag »im wesenlosen Scheine«, Von Hans von Marées, dem Vater der sogenannten »neu-idealistischen Malerei«, dem Inspirator Böcklin's, Thoma's, Hildebrand's erzählen seine Freunde, dass er ganz das Gleiche konnte und that, und dass er es, ganz wie Heim, mit Leidenschaft, mit einer instinktiven, sinnlichen Lust zu thun schien.

Und diese Übereinstimmung zwischen Heim und Marées führt uns zum Begreifen der grossen Bedeutung, welche Heim in der Entwickelung der bildenden Kunst unserer Zeit trotz seines frühen Todes zuerkannt werden muss. Wenn es die kunsthistorische Bedeutung Goethe's ist, dass er die *Synthese* von theoretisch durch die Antike erfasstem Kunst-Ideale und heimatlichem, neuem Geiste erreichte (»Faust«), d. h. dass er eine hohe Kunst-Form zum erstenmale



WILHELM BADER—DARMSTADT. ÖL-GEMÄLDE.

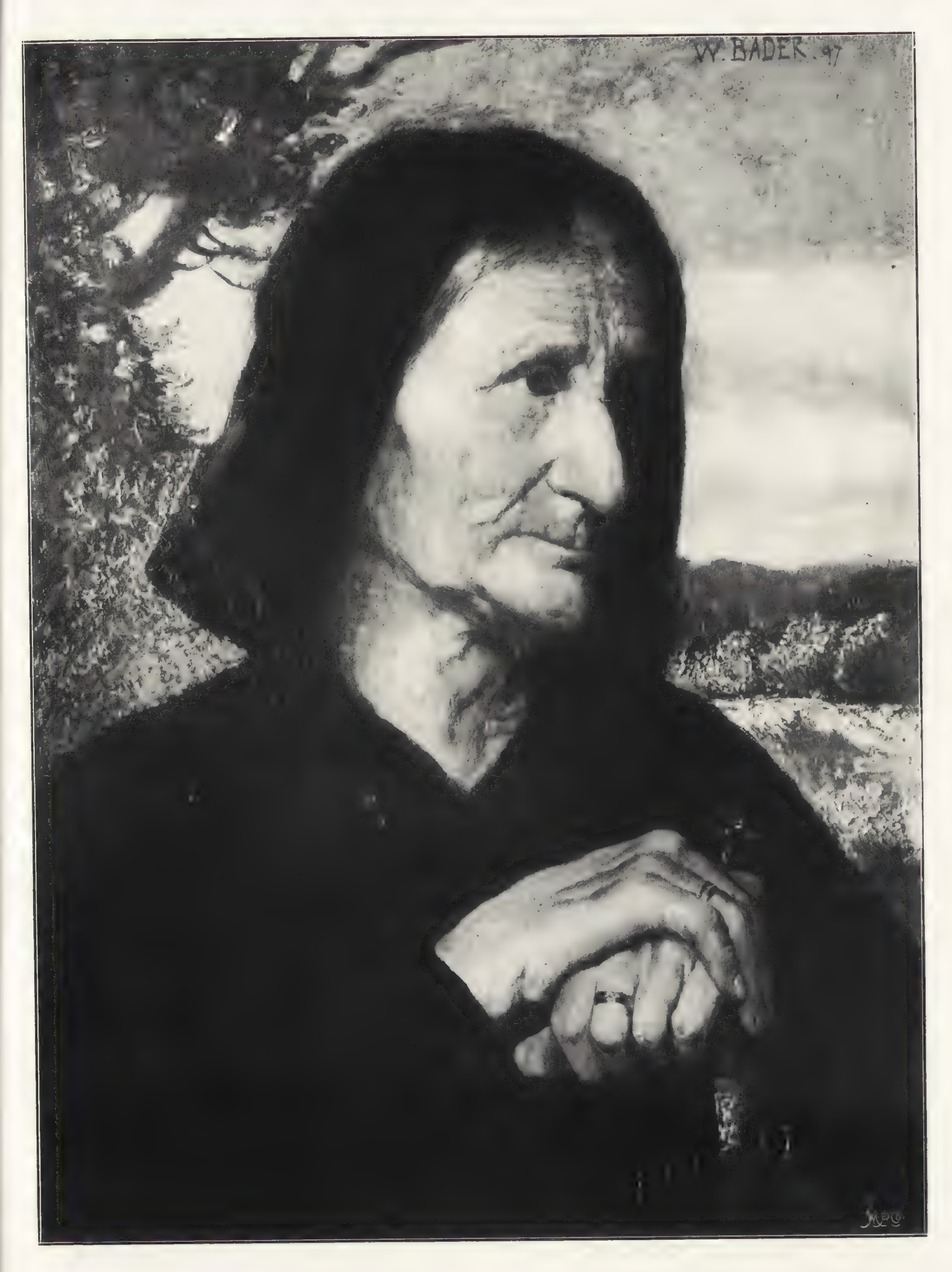


WILHELM BADER—DARMSTADT. *Oel-Gemälde.*

Körpers zu erlangen empfahl, wobei ebenfalls das Zufällige, das Accidentielle, das Typische mehr und mehr enthüllend, zurücksinken muss. Es ist kein Zufall, dass die Heimat Heim's auch die *Ludwig von Hofmann's* ist, von dem wir im Speise-Zimmer des Hauses Habich ein neueres Werk erblicken. Heim suchte nach einem starken, malerisch-formalen Ausdrucke seines lyrischen Empfindens, wie auch Ludwig von Hofmann, nur dass Heim diesen Ausdruck nicht durch die Fantasie gefunden hat, sondern durch inniges Versenken in die Natur und die Menschen der Heimat. Beide treten aus dem Bann-Kreise der »Allerwelts-Malerei«, der technischen Etuden und Tonleiter heraus und setzen ein persönlich-schöpferisches Element ein, das ihnen einen, gleichviel welchen, Rang in der neuen stilistischen

mit neuerem Geiste erfüllte, so muss von Heim, wenigstens der Absicht nach, ein Ähnliches angenommen werden. Ein heimatlicher, ganz neu und ganz eigenartig erfasster Lebens-Inhalt tritt in seinen besten Werken in Formen ein, die unseren ästhetischen Bedürfnissen, die durch die Antike, Renaissance usw. so hoch gespannt sind, dass unsere zeitgenössische Produktion nur ganz selten daran reicht, entsprechen. Seine »Quelle«, Brustbild eines frischen Bauern-Mädchens, wirkt etwa wie ein guter Holbein, und ist doch technisch und der Empfindung nach etwas ganz anderes, etwas einzig und allein Modernes. Die Vorbedingung dieser »Synthese« ist jedoch das »typische Sehen«, das Marrées ganz richtig durch ein rein artistisches Studium des menschlichen

Bewegung sichern dürfte. Die hessischen Künstler, welche ihnen darin gefolgt sind, zeigen nun, je nach der Reife mehr oder weniger, eine von Haus aus ähnliche Veranlagung und Tendenz. Ihre Bilder sind vielleicht in technischer Hinsicht gar nichts Überraschendes. Allein sie fesseln durch den Klang des Heimatlichen, das sich ganz unwillkürlich wie ein Zauber darüber senkte. Und dieses Element ist es, was uns vorzüglich veranlasste, den Künstlern hessischer Abstammung einige Worte zu widmen. Man möchte so sehr wünschen, dass sich die Besten unter ihnen ihrer stilistischen Situation vollbewusst würden, sie ergreifen und betonen und so aus dem Besondersten heraus zu einem Karakter von allgemeiner Bedeutung gelangen möchten. G. FUCHS—DARMSTADT.



WILHELM BADER—DARMSTADT. »DAS ALTER«. ÖL-GEMÄLDE.





WILHELM BADER—DARMSTADT. »DAS ALTER«. ÖL-GEMÄLDE.





WILHELM BADER—DARMSTADT. »FLORA«. ÖL-GEMÄLDE.





WILHELM BADER—DARMSTADT. *Oel-Gemälde.*

Illuminations-Feste auf der Mathilden-Höhe.

Es gibt fast kein Gebiet der angewandten Kunst, das nicht in irgend einer Weise in den veredelnden Bereich der Künstler-Kolonie gezogen worden wäre. Selbst die künstlerische Ausgestaltung jener heiteren Garten-Feste, die unter sommerlichem Nacht-Himmel in unserer Zone abgehalten werden, wurde von den Künstlern in vorbildlicher Weise unternommen und durchgeführt.

Das Haupt-Dekorations-Element in diesen nächtlichen Festen ist das *Licht.* Es ist aber auch zugleich *fast das einzige* Schmuck-Element, das zur Verfügung steht, nur dass es sich in unendlich mannigfacher Form verwenden und ausnützen lässt. Abgesehen von dem Feuerwerke ist die »*Lampe*« das Haupt-Ausdrucks-Mittel moderner Illuminations-Kunst. Unter den Lampen nimmt die erste Stelle das beliebte *Lampion* ein, die Laterne aus dünnem, farbigem Papier. Bei allen Volks-Festen begegnen wir ihm, teils mehr, teils weniger geschickt, zumeist jedoch mit grossem Ungeschmack verwendet. Als besonders verfehlt muss man bezeichnen, dass auf die *Form* des Lampions eine Zeit lang ein besonderer Wert gelegt wurde. Diese entgeht dem Beschauer fast stets, nur das *Licht* wirkt auf ihn ein, und vor allem die von diesem getragene *Farbe.* Das allein richtige Prinzip, dem man bei den Illuminationen auf der Kolonie folgte, ist das, auf *letztere* den Haupt-



MELCHIOR KERN—DARMSTADT. »*Bauernhaus*«.



AUGUST WONDRA—DARMSTADT. »*Abend im Odenwalde*«.



KURT KEMPIN—DARMSTADT. PORTRÄT-STUDIE.



RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT. »ALTE FRAU«. ÖL-GEMÄLDE.



CLARA GROSCH—DARMSTADT. *Porträt.*

Wert zu legen, und Steigerung in *Gleichheit* und *Einheit* des Lichtes zu suchen.

Das erste Fest wurde anfangs Juni veranstaltet. Man hatte als Haupt-Farbe ein gedämpftes Zinnober-Rot gewählt. In diesem waren sämtliche Lampions gehalten. Auf dem Gelände kamen nun ca. 5 bis 6 Tausend Laternen der Art zur Verwendung, und in dieser Licht-Masse lag mit der Haupt-Reiz des Ganzen. Die Wege, sämtliche Beete der Garten-Anlagen waren mit sehr dichten Lampion-Reihen eingefasst. Die Häuser waren zudem noch mit kleinen Flämmchen in roten durchsichtigen Karton-Becherchen in ausgiebigster Weise geschmückt. Selbst die Acetylen-Flämmchen im Platanen-Hain und auf den Beeten des Haupt-Platzes vor dem Künstler-Hause erglänzten in rotem Lichte. Im ganzen brannten, die Lampions mit eingerechnet, an dem Abend gegen 14000 Flammen. Das festliche Rot, durch keine andere Farbe gestört, verlieh dem ganzen Gelände eine märchenhafte Pracht, und übte auf die herbeigeströmte Menschheit eine elektrisierende Wirkung aus. Wer in den Bann des feurig-roten Licht-Meeres geriet, dem wallten die Sinne, und in »wunderbarer« Stimmung zog er dahin durch die roten Licht-Wellen, die ihn umfluteten.

Bei der zweiten Veranstaltung dieser Art wählte man statt des Rot ein *Blau-Grün.* Inbezug auf die Anzahl der Flammen und hinsichtlich des Raffinements im Arrangement ging man noch über den Luxus des ersten Abends hinaus. Ausserdem wurde hinter dem Ernst-Ludwigs-Hause ein reichhaltiges Raketen-Feuerwerk abgebrannt. Auch ein Scheinwerfer, der auf dem flachen Dache des Hauses Habich postiert war, trat in Thätigkeit. Das Portal des Ernst-Ludwigs-Hauses, das Haus Christiansen und das kleine Haus Glückert, sowie die Menschen-Menge auf dem Platze und die dunklen Baum-Gruppen wurden abwechselnd bestrahlt. Dennoch konnte nichts darüber hinwegtäuschen, dass das gewählte Blau-Grün nicht die geeignete Farbe für eine Illumination in diesem Maassstabe sei. Die Wirkung blieb unendlich hinter der des roten Lichts zurück. Obgleich die Farbe an und für sich recht angenehm war, besass sie doch nicht die Fähigkeit, zu strahlen und sich zu ver-



CLARA GROSCH—DARMSTADT. *Porträt.*



AD. BEYER—DARMSTADT. *Kinder-Bildnis.*

breiten. Die einzelnen Flammen blieben stets für sich; das Publikum blieb frostig wie das Licht, und die entzückten Ah's und Oh's des ersten Abends hörte man nicht.

Die dritte Illumination wurde in einer Orange-Farbe durchgeführt. Sie konnte jedoch auch nicht die Wirkung des feurigen Rot des ersten Festes erreichen.

Wenn nun auch diese weiteren Versuche *nicht* den Erfolg der ersten Veranstaltung aufwiesen, *das* Verdienst ist ihnen jedenfalls nicht abzustreiten, dass Pyrotechniker vom Fach, und Amateure, und das ist wohl jeder, der einmal in die Lage kommt, ein ähnliches Sommer-Fest zu arrangieren, eine Fülle optischer Erfahrungen aus ihnen schöpfen konnten und wohl auch geschöpft haben. Professor Hans Christiansen, der künstlerische Leiter der Illuminationen, kann dies Verdienst voll und ganz für sich in Anspruch nehmen. Er hat durch sie auf weite Kreise gewirkt. Jedem, der diese feurigen Nächte miterlebt hat, werden sie gewiss eine angenehme Erinnerung bleiben.



LUDWIG HABICH. BRONZE-GRIFF.

KÜNSTLER-KOLONIE-DARMSTADT
No 4 · HANS CHRISTIANSEN



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

V. JAHRG. HEFT II. NOVEMBER 1901. EINZELPREIS M. 2.50

Deutsche Kunst und Dekoration.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT VON ALEXANDER KOCH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite: TEXT-BEITRÄGE:

UMSCHLAG DES VORLIEGENDEN HEFTES:

Entworfen von *Prof. Hans Christiansen-Darmstadt.*

47 VOLLBILDER UND ABBILDUNGEN IM TEXT.

Aussen-Architektur, Innen-Architektur, Möbel, Textil-Arbeiten u. Stickereien, Gemälde, Plastik, Bronzen, Goldschmiede-Arbeiten, Kunst-Verglasungen.

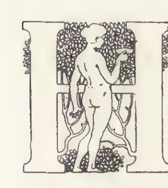
VERLAGS-ANSTALT ✱ ALEXANDER KOCH ✱ DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: M. 20.—; Ausld. M. 22.—. Abgabe nur halbjährlich: Okt.—März; April—Sept.



PROF. HANS CHRISTIANSEN. *Gewebter Wand-Teppich.*

Hans Christiansen und sein Haus.



HANS CHRISTIANSEN gehört zu den Künstlern, die in unerschöpflichem Drang und mit grosser Unbekümmertheit in Fülle schaffen und hervorbringen, Gutes und Geringes, wie es die Stunde gibt, und die neben der Liebe und Begeisterung auch viel strenge Urteile über sich ergehen lassen müssen. Christiansen's Bedeutung liegt in der Farbe. Wie hoch oder wie niedrig man die Gesamt-Summe seiner Wirkungen veranschlagen mag, eins muss ihm unbestritten bleiben: er war den Deutschen auf seinem speziellen Gebiet ein grosser Farbensinn-Erwecker. In diesem beschränkten Sinne könnte man ihn den Böcklin der Dekoration nennen. Und damit wäre eher zu wenig als zu viel gesagt. Denn Christiansen hat, um dies gleich vorweg zu nehmen, in der Malerei Werke aufzuweisen, landschaftliche und symbolische Bilder, die zwar, wie alles was er schafft, von hohem dekorativem Werte sind, die aber durch ihren ebenso hohen Stimmungs- und Ideen-Gehalt in eine andere Ordnung gehören, als die rein dekorative Kunst. Dass er der schönen Farbe den Vorzug gibt vor der »wahren«, und dass er gern aus den dumpfen und gebrochenen Naturtönen den ungebrochenen helltönenden Klang abstrahiert, hindert ihn nicht, den Karakter einer Landschaft in seiner Sprache treu und unverkennbar auszudrücken. Ja seine Vereinfachung und hochgesteigerte Idealisierung der Farbe befähigt ihn erst recht, die besondere Seele und Poesie der Landschaft in sein Bild zu bringen. Selbst in einigen Bildnis-Köpfen, deren ich mich erinnere, leidet die Karakteristik nicht unter der schmuckhaften Farbigkeit des Ganzen.

Aber nichtsdestoweniger ist Christiansen vor allem dekorativer Künstler. Als solcher hat er, in gewissem Sinn, epochemachend gewirkt. Die Hirth'sche »Jugend« bot einmal auf kurze Zeit dem ganzen künstlerischen Schaffen Deutschlands mächtige Anregungen. Die ganze strebende Jugend begeisterte sich an ihr. Mit Erstaunen sah sie — sie hatte das längst nicht mehr gewusst — dass man ein Farben-Künstler sein kann, auch ohne dass man Ölfarben auf Leinwände bringt.

Damals eroberte sich Christiansen mit einem Schlag die Herzen. Ein neuer Beitrag



HAUS CHRISTIANSEN. *Süd-Ansicht vom Alexandra-Weg.* ARCH. J. M. OLBRICH.

zeugten dies offen. Aber in seinen, ich möchte sagen zweckloseren Gebilden, in seinen dekorativ stilisierten Landschafts- und Blumen-Motiven stand er durchaus auf eigenen Füssen. Eher dass ihm hier altdeutsche Bauern-Kunst gelegentlich über die Schultern guckte. Christiansen würde vielleicht auch ein anderer geworden sein, wenn er durch die naturalistisch - impressionistische Malerei in Öltechnik hindurchgegangen wäre. Aber sein Ausgangspunkt war schon die simple Dekorations-Malerei; so war sein Weg gerader und kürzer als der vieler anderer. — Zwei Bedürfnisse seiner Seele bedingen den Karakter seiner Schöpfungen: sein starkes dekoratives Farben-Gefühl und seine echt germanische Liebe für die Schönheit und Fülle der lebendigen Natur-Formen, die ihn in einen wahren Rausch des Entzückens versetzen. Diese beiden Fähigkeiten treten gleich stark hervor in all seinem Schaffen und halten sich in schönem Gleichgewicht, während die Linie als solche wenig mitspricht. Eigentlich drückt er alles mit Farbe aus. Die Linie ist dabei nur ein schwacher Accent. Die Farbe ist seine natürliche Sprache. Und wenn ich vorhin vom schönen Gleichgewicht sprach: sein starkes Gefühl für die dekorative und symbolisierende Kraft der Farbe an sich gibt ihm gegenüber der Natur die nötige Freiheit in der Vereinfachung und in der Auswahl; sein kindliches Entzücken an den natürlichen Formen dagegen bewahrt ihn davor, in der Vereinfachung und Stilisierung zu weit zu gehen, sich von der lebendigen Natur zu sehr zu entfernen, sich weiter zu entfernen, als es

von ihm erweckte immer einen Jubel. Ein Jubel selber war das, was er brachte. Seine Sachen waren aus Paris datiert, aber sie verrieten mehr deutsches Naturgefühl als andere. Sie waren vor allem weniger, als die Eckmann's, von japanischem Einfluss berührt. Und eine grosse Naivität sprach sich in ihnen aus. Aber nur wenige vermochten das damals herauszufühlen. Man hielt den Künstler lieber für raffiniert. Man übersah, dass gewisse Pariser Accente, die ihm in der Seinestadt angeflogen waren, den Kern seines Wesens nicht berührten und dass seine entzückenden Wirkungen in Farben-Akkorden ein durchaus naives und ursprüngliches Natur-Gefühl verkündeten. Gewiss, er hatte von den Pariser Plakat-Künstlern gelernt. Seine eigenen Hervorbringungen dieser und ähnlicher Art be-



HAUS »IN ROSEN« VON PROF. H. CHRISTIANSEN. ANSICHT
VON SÜD-OST. ARCHITEKTUR VON PROF. J. M. OLBRICH.



HAUS »IN ROSEN« VON PROF. HANS CHRISTIANSEN. OST-ANSICHT
MIT ERKER UND LOGGIA. ☆ ARCHITEKTUR VON PROF. OLBRICH.



HAUS CHRISTIANSEN. *Nord-Ansicht. Rechts das grosse Fenster der Halle.*

unserem deutschen Natur-Gefühl entspricht. Dass Christiansen diese Grenze auch in seinen vollkommenst-dekorativen Werken nicht überschreitet, ist zugleich seine persönliche und seine spezifisch deutsche Künstler-Artung. Er verwendet die Farbe nicht abstrakt, wie dies heute viele mit der Linie thun und verlangen. Seine Farbe hat Melodie, und diese ist in der Natur gefunden. Farben - Freudigkeit und Natur-Freudigkeit sind bei ihm eins. Seine Blumen-Ornamente wirken manchmal wie lebendig gewordene uralte Erinnerungen unseres Volkes. Er ist vielleicht nicht sehr sicher in seinem Geschmack, und an's Rohe mag er manchmal anklingen; einen delikateren Geschmack mag er manchmal verletzen, Böcklin auch verletzt die Franzosen: das sind vielleicht Mängel, die der Deutsche überhaupt nie ganz überwindet, die wir auch nicht ungern in Kauf nehmen, wenn sie in Begleitung einer starken schöpferischen Phantasie auftreten. Ich musste Christiansen lieben von seinem ersten Werk an, das mir zu Gesicht kam. Und wenn ich dann gelegentlich auch einmal den Kopf schütteln musste über allzugrosse Unsicherheit im Geschmack, im ganzen ist ihm meine Liebe treu geblieben. Und als dann der junge Grossherzog von Hessen diesen deutschen Künstler aus Paris zurückholte und als künstlerischen Berater in seine Nähe zog, da fühlte ich eine starke Sympathie auch zu diesem Fürsten.

Und anderen erging es wie mir. Altentwöhnte Hoffnungen wurden lebendig.

Die Kolonie-Ausstellung auf der Mathilden-Höhe ist in der Erfüllung dieser Hoffnungen die erste Etappe. Und Christiansen, als der Erstberufene, hat hier auch an erster Stelle, dem Mittelpunkt der Kolonie zunächst, sein Haus aufgerichtet. Er hat es nicht nur an erster Stelle, er hat sich auch zuerst, vor allen anderen, dazu entschlossen, ein Umstand, der mir als nicht unwichtig zu betonen scheint.

Indem ich nun von diesem Hause rede, will ich zum Voraus bemerken, dass die Architektur desselben, als eine Schöpfung Olbrichs, nur gelegentlich gestreift, und eingehend nur von dem die Rede sein soll, was an dem Hause ganz direkt Christiansen's Werk und der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit ist. Dass das Problem der Farbigkeit uns dabei in hohem Maasse beschäftigen wird, steht, nach allem bereits gesagten, zu erwarten.



HAUS CHRISTIANSEN *Decken-Beleuchtung der Halle.*
Beleuchtungs-Körper ausgeführt nach Entwurf von Christiansen von Louis Busch in Mainz.

Gleich beim ersten äusseren Anblick drängt sich dieses Problem auf. Das Haus nennt sich »Villa in Rosen«. Es wirkt selber wie ein Rosenstrauss, wie eine ungeheuere Blütengarbe. Es hat nicht umsonst von allen den höchsten Platz, es wirkt wie die Melodie zu den übrigen, die als dazu gehörige Harmonie tiefer sind in Lage und Stimmung. Und eine heitere Melodie ist es. Etwas frohlockendes liegt darin. Und etwas kindlich-naives. Mit einem halb erstaunten, halb entzückten »ah« halten die Besucher vor ihm an. Bei einigen liegt auch etwas wie ein leiser Schreck in diesem »ah!«. So etwas hatten sie doch nicht erwartet. Wer freilich Christiansen schon kannte aus seinen Werken, und sei es auch nur von seinen »Jugend«-Beiträgen her, wird sich nicht verblüffen lassen. Er erkennt ihn hier wieder. Das kann nur sein Haus und kein anderes sein. Kein Zweifel, was sich die Kolonie vorgesetzt hat, nämlich individuell zu bauen, so, dass das Haus die menschliche und künstlerische Eigenart seines Bewohners ausspreche: hier ist's gethan. Man könnte sogar sagen, es sei in etwas aufdringlicher Weise gethan. Und mit allzu äusserlichen Mitteln. Aber freilich handelt es sich ja auch um die Aussenseite.

Und jedenfalls bildet die malerische Flächen-Verteilung und Farbigkeit dieses Hauses, ebenso wie seine kubische Geschlossenheit, einen interessanten Gegensatz zur breiten und ruhigen Horizontal-Wirkung des Künstler-Hauses, von dessen weissen, weiten Flächen es sich abhebt wie eine bunte Stickerei von ihrer Folie, wie eine Riesenblume von einer noch riesigeren Mauer.

Aber ist es nicht bedenklich, dass einem als Bild für ein Haus immer wieder die Blume in den Mund kommt? Ich weiss es nicht. Ich weiss aber, dass ich dieses Haus,



HAUS »IN ROSEN« VON PROFESSOR HANS CHRISTIANSEN UND PROF. J. M. OLBRICH. HALLE MIT GEMÄLDEN VON CHRISTIANSEN. SCHREINEREI V. EPPLE & EGE, STUTTGART.



HAUS »IN ROSEN«. KAMIN IN DER HALLE. ENTWÜRFE
VON PROF. H. CHRISTIANSEN UND PROF. J. M. OLBRICH.



TREPPE DER HALLE IM HAUSE HANS CHRISTIANSEN.
BELEUCHTUNGS-KÖRPER NACH ENTWURF VON PROF.
CHRISTIANSEN. AUSGEF. VON LOUIS BUSCH—MAINZ.



HAUS CHRISTIANSEN. *Klavier-Nische unter der Treppe in der Halle.*
Flügel (»Mand-Olbrich«) nach Entwurf von Prof. Olbrich ausgeführt von Mand—Coblenz.

wenn es von Grün umrankt, von Blumen in Fülle umleuchtet und von Sommersonne umglänzt ist, als schöne Harmonie empfinden kann. Aber im November, zwischen nassen, nebeltriefenden, kahlen Ästen? Und im Schnee des Winters? Da müsste es einem vielleicht ein wenig leid thun!

Doch hat man kaum den Satz ausgesprochen, so fällt einem ein, dass der blumige Süden die Architektur-Flächen gern schneeweiss hält und dass das tieffarbige Ornament eine Liebhaberei des Nordens ist. Die tiefen, warmen Farben sollen einen warmen Eindruck machen. Es ist nordischer Geschmack, der in der »Villa in Rosen« zum Ausdruck kommt. Was die romanischen Südländer unter nordischer Barbarei in der Kunst verstehen, ist uns nicht immer ganz klar: aber vielleicht würden sie vor diesem Christiansen'schen Erker einen Hauch davon verspüren. Die tiefsinnige Symbolik der Gestalten — deren Fleischton viel zu rot ausgefallen ist — möchte sie in ihrem Verdacht noch bestärken, ebenso wie die klotzigen Säulen, die trotz aller Glas-Mosaik nicht eigentlich prächtig wirken und die sich in ihrer unorganischen schlechten Eingliederung fast unbeholfen, die sich, mit einem Wort, ungeheuer nordisch ausnehmen. Aber ein Dokument deutscher Kunst, d. h. nordischer Kunst, will es ja eben sein.

Wer das Christiansen'sche Haus erst aus unseren Abbildungen kennen lernt, wird sich über meine Betonung der Farbigkeit wundern. Denn er sieht alle grossen Flächen daran weiss und unbemalt. In den wenigen farbigen Teilen, dem Erker, der Dachlaube und dem Dach selber, ist Christiansen dafür um so tiefer in die Farbe gegangen. Doch mag es nicht an ihm gelegen haben, dass das Dach etwas allzugiftig grün ausgefallen ist. Künstlerische Ideen kommen nicht immer so aus der Fabrik wie sie hineingegangen sind. Besonders hat die grosse Eiligkeit der



HAUS CHRISTIANSEN: ERKER-SITZ IM PARTERRE DER HALLE. ☆ MÖBEL VON CHRISTIANSEN UND OLBRICH.



HAUS CHRISTIANSEN. *Kamin in der Halle.*

zu Buchenau in Bayern. — Wir wenden uns dem Eingange zu. Unter einem seitlichen Vorbau, von hohem Bogen-Ausschnitt seitlich erhellt, führt, an die Wand angelegt, die Treppe zum Haupt-Eingang und mündet zunächst auf einem dreiseitig umwandeten Vorplatz. Diese Lösung ist, architektonisch betrachtet, äusserst reizvoll. Nur Christiansen's Malerei wirkt hier weniger befriedigend als sonst. Die schweren, tiefen Farben, mit den aussergewöhnlich grossen Rosen-Mustern, machen den ohnehin nicht sehr weiten Raum für unsere Empfindung noch enger. Dieses blutige Rot, so nahe an's Auge gerückt, benimmt uns das Sehen, und fast hat man das Gefühl, als ob es einem auch den Atem benähme. — Man atmet auf, wenn man durch das kleine Vestibül in die Halle tritt. Nur mit freudigem Gefühl kann man diese Schwelle übertreten. Der schöne Raum übertrifft alle Erwartung. Er wirkt zugleich gross und heimelig. Er wirkt vor allem stimmungsvoll. Hier hat Christiansen gezeigt, dass er nicht nur farbig, sondern dass er auch tonig wirken kann, wenn es ihm darum zu thun ist. Die Töne bilden hier einen unendlich beruhigenden Moll-Akkord: ein stumpfes tiefes Grün (im Eichenholz), ein samtartig sanftes Grau (im Ahornholz) und beide von einem dominierenden Blau, von den Wänden her überschimmert. Zwei Malereien an diesen Wänden, eine poetische Landschaft und ein stimmungsreiches symbolisches Figurenbild, klingen mit diesem Akkord vollkommen zusammen. Auch ihre Wirkung ist Ruhe, Stille der Seele. Licht erhält die Halle durch ein grosses Fenster-Viereck, bestehend aus

Sache gerade in der Kolonie viel Schaden gestiftet. Während ich dies schreibe, wird mir gegenüber, gerade vor meinen Augen, die Mannheimer Festhalle, von Bruno Schmitz, gedeckt. Das sind auch grüne Ziegel. Sie sind jedoch von einem rostartigen Braun wie geflammt und wirken wunderbar ruhig. So hätte ich sie dem Christiansen'schen Hause gewünscht. Wäre aber eine Mischfarbe in seinem Karakter gewesen?

Das Ornament des Erkers ist, wie schon angedeutet, nicht gemalt, sondern ist Glas-Mosaik. Auch hier wird man dem Künstler gern glauben, dass der allzurote Fleischton der Figuren gegen seine Absicht so herausgekommen ist. Hergestellt ist diese Mosaik von der Mosaik-Fabrik *Wilh. Schmitz* in *Rüttenscheid* bei Essen, das Opaleszent-Glas dazu lieferte die Glasfabrik *Ferd. v. Poschinger*

einem Licht-Viereck und einem breitbänderigen Rahmen darum aus Opaleszent-Gläsern, die mit genialer Verwertung des Pfauenfeder-Motivs dieselben grauen, grünen und blauen Lichter, die schon überall auf den Gegenständen spielen, in den Raum hineinspinnen. Dieses Fenster ist ein Meisterwerk. Es ist in Zeichnung und Farben entzückend, dem Auge eine wahre Lust. Es ist einfach vollkommen schön. Und es ist gut, dass Christiansen in seinem eigenen Hause ein solches Werk vorzeigen kann; denn sein Riesen-Fenster in der Restaurations-Halle ist nicht einwandfrei, weder in Farbe noch Zeichnung. Die Trennung der Lichter und Schatten an den nackten Körpern durch die Verbleiung thut hier eine schlimme Wirkung und hat nicht mit Unrecht zu bösen Witzen herausgefordert. Im Gesamtton ist die rechte Seitenpartie, vom Beschauer aus, angenehmer als das übrige, das unangenehm in's Gelbe geht. In seiner eigenen Halle hat Christiansen noch mehrere farbige Fenster, ein Rund-Fenster unter dem grossen Viereck und die Erker-Fenster. Sie stehen nicht auf der gleichen Höhe wie das grosse. Sie wirken weniger streng, fast süsslich. In den Erker-Fenstern ist wenigstens noch ein schönes Blau, wenn es auch viel zu hell ist, um in den Gesamtton der Halle gut hineinzustimmen. Aber das Rund-Fenster am Stiegen-Aufgang ist mit seinem bengalischen Gelb und Rot geradezu ein Misston in dieser schönen Halle. Schon seine Anbringung hat etwas Spielerisches. Es wäre am besten ganz weggeblieben. Dieses und die Erker-Fenster sind von Luce Floreo in Barmen ausgeführt, das grosse Pfauenfedern-Motiv von Karl Engelbrecht in Hamburg.



HAUS CHRISTIANSEN. *Partie unter der Hallen-Treppe.*

Der elektrischen Innen-Beleuchtung ist nachzurühmen, dass die Leuchtkörper durch schwach bläuliches Opaleszieren den Stimmungs-Ton der Halle glücklich erhöhen. Doch nur von denen an der Decke gilt dies. Der Leuchtkörper, der sich über dem Stiegen-Ansatz erhebt und in seiner Form an einen Klumpen Jahrmarkt-Ballons erinnert, gibt einen unangenehmen Kupfer-Glanz; er wirkt vor allem zu aufdringlich.

Überhaupt die Beleuchtungsfrage. Hier lagen verlockende Aufgaben. Denn dieses Gebiet, insofern die Elektrizität in Betracht kommt, ist ja fast noch ein jungfräuliches.



PROF. HANS CHRISTIANSEN. *Gedeckter Tisch im Speise-Zimmer.*
Gedeck hergestellt im Leinen-Haus Becker—Darmstadt; Gläser von L. Noack—Darmstadt.

Hier gibt es noch keine grossen Vorbilder der Alten. Weder die Renaissance noch das Rokoko haben hier, wie auf allen anderen Gebieten, Muster geschaffen, die beirrend im Wege stehen könnten. Und mir scheint, alle Welt hat just an diesem Punkt, und nicht mit Unrecht, von der Kolonie eine vorbildliche That erwartet. Ist sie erfolgt? Ich glaube nicht. Einzelne geniale Würfe sind gethan, das ist unbestreitbar. Aber daneben stösst man geradezu auf Ungeschicklichkeiten. In der Halle des Hauses Olbrich hat man die Empfindung, sich in einem Lampen-Magazin zu befinden. Ich habe das von tausend Menschen sagen hören. In der Halle Christiansen's ist die Wirkung zwar nicht dieselbe, schon weil die Halle viel höher und die Beleuchtungskörper viel kleiner und zierlicher sind; aber immerhin wird man sagen müssen, dass dieses Aufreihen wie an der Schnur von so vielen gleichgebildeten Lampen wohl eine sehr einfache, aber keineswegs sehr ingeniöse Lösung bedeutet, womit nicht gesagt sein soll, dass das Einfachste nicht vielleicht auch zugleich das Ingeniöseste sein kann. —

Von allem, was sonst die Christiansen'sche Halle in sich fasst, ist nur Lobendes zu sagen. Die Boden-Belege, die Kissen, die Wand- und Thür-Behänge erfreuen ebensosehr durch ihre unaufdringlichen sanften Farben wie durch ihre reichen (aber nicht allzugehäuften) linearen und figuralen Ornamente. Das häufig wiederkehrende feinfühlig stilisierte Rosen-Muster thut hier die beste Wirkung. Es sind hohe Kunstwerke unter diesen Webereien und Stickereien, denen man auch in den übrigen Räumen des Hauses vielfach begegnet und unter denen die Boden-Belege von *J. Ginskey* in Maffersdorf, die gewobenen Wand-Teppiche von der *Kunst-Webeschule in Scherrebek,* die Kissen und ähnliches aber von Frau *Grenvuillet-Riedman* in Basel und Fräullein *Braun* in Darmstadt hergestellt sind. Ein Prachtstück ist der grosse Vorhang, der, zwischen den goldenen Säulen, das Damen-Zimmer von der Halle abschliesst. Er hat nur wenige aber ausserordentlich lebendig ansprechende Ornamente. Die zwei vergoldeten Säulen mit ihren originellen Profilen sind überhaupt eine feine Note in der



HAUS CHRISTIANSEN: SOPHA MIT NIPPES-
SCHRÄNKEN U. SPIEGEL IM SALON. MÖBEL
AUSGEF. VON EPPLE & EGE IN STUTTGART.



HAUS CHRISTIANSEN: BLICK AUS DER HALLE IN DEN SALON. ☆ SÄULEN DES DURCHGANGS VERGOLDET. ☆ ARCHITEKTUR VON PROF. OLBRICH.



HAUS CHRISTIANSEN. *Vorhang zwischen Halle und Salon.*
Gestickt nach Entwurf von Christiansen von Hubert Bringer in Darmstadt.

Gesamt-Wirkung dieser Halle mit ihrer blau-grün gestimmten Harmonie. Dasselbe muss vom Kamin gesagt werden, der diesmal wirklich im Ernst als Kamin wirkt nnd dessen kupferner Rauchfang-Mantel, von Kunst-Schlosser *H. Emmel* in Darmstadt, schon an sich Wärme auszustrahlen scheint.

Wie schon angedeutet, schliesst sich unmittelbar an die Halle, in weiter Öffnung, das Damen-Zimmer oder der Salon an mit der Veranda, und neben dem Salon liegt das Ess-Zimmer. Der Salon bildet mit seinen lebhaft roten Holz-Tönen einen wohlthuenden Gegensatz zur Halle. Über dem Sopha hängt ein Pastell-Gemälde, das Bild des Künstlers, der sein jauchzendes Kind in die Höhe hält. Dieses Bild muss man lieben. Und vergessen kann man es in seinem Leben nicht mehr. Es zeigt den Künstler auf der Höhe seines Könnens. Es ist, auch wenn man von seiner Wirkung als »Bild« absieht, schon rein durch seinen schön leuchtenden Farben-Akkord in Gelb und Rot ein erfreulicher Gegenstand und der schönste Schmuck des Raumes. Ein Glanz geht von ihm aus wie von geschliffenen Achaten. Ich habe es schon einmal betont, Christiansen's Bilder sind schöne erfreuende Dinge, jedem Auge eine sinnliche Lust, auch wenn man gar nicht daran denkt, was darauf im »Bild« erscheint, und solche Werke liegen freilich weit ab von allen naturalistischen und impressionistischen Bestrebungen, die doch auch an ihnen nicht ganz verloren gegangen sind.

Das Ess-Zimmer hat über der naturfarbenen Holz-Täfelung mit einfacher Quadratierung eine weisse tonnenartig gewölbte Decke. Es wirkt still und ruhig. Nur die Intarsien-Arbeit der Anrichte, so kostbar und kunstreich sie sein mag, wirkt



HAUS CHRISTIANSEN: SPEISE-ZIMMER. AUS-
GEFÜHRT VON EPPLE & EGE—STUTTGART.
ARCHITEKTUR VON PROF. JOS. M. OLBRICH.



HAUS CHRISTIANSEN.



KREDENZ-SCHRÄNKCHEN IM SPEISE-ZIMMER.



PROF. HANS CHRISTIANSEN: *Tisch-Decke.* Gestickt von H. Bringer—Darmstadt.

etwas wirbelig. Das Ornament der Decke von Olbrich ist auch ein wenig banal und nichtssagend. Es würde schon besser wirken, wenn es flacher im Relief wäre. Christiansen hätte lieber selber etwas besseres machen sollen. Hier wäre vielleicht sein Rosen-Motiv auch einmal in Weiss sehr angebracht gewesen. Das Rosen-Ornament, das Olbrich an der Decke seines eigenen Speise-Zimmers angebracht hat, ist ja entzückend.

Ein unendlich ruhiger Raum ist auch das Herren-Zimmer, ein Ort des Behagens oder der Sammlung, der Ruhe oder der Arbeit, je nach Bedürfnis. Es liegt links vom Eingang an der Hinterseite des Hauses und ist zugleich Bibliotheks-Raum. Der graublaue Ton der Tapete und der Bekleidungs-Stoffe ist so ruhig wie die Holz-Töne der Einrichtung. Und draussen, vor dem krystallhellen Fenster mit den feinen Vorhängchen, rieselt der Brunnen unter Bäumen und Gebüsch. Hier kann es ein armer Schreiber mit dem Neid kriegen. Ein lauschigerer Winkel lässt sich nicht denken. Das kunstvoll komponierte Bücher-Regal, schon ziemlich reich garniert mit Werken in schönen Original-Bänden, bildet im Hinter-Grunde des Zimmers zugleich eine Art Nische mit Sitz-Bänken, und über dieser steht ein farbiges Fenster, eine der lieblichsten Schöpfungen Christiansen's in Glas, ein Rosen-Traum voll seliger Poesie.

Es wäre aber bald Zeit, uns in den ersten Stock zu begeben. Wir thun es am besten von der Halle aus, denn vom Vestibül her, das gäbe ein Geschlupf. Diese Stiege thut gut daran, sich zu verstecken. Was nur diesem Olbrich die Stiegen gethan haben, dass sie in all seiner Architektur so stiefmütterlich behandelt sind? Das ist ja ein Jammer. Natürlich braucht ein einfaches Bürger-Haus keine Monumental-Treppen; aber von da bis zur Hühner-Treppe . . . ! Das Christiansen'sche Haus ist immerhin noch



PROF. HANS CHRISTIANSEN: *Speise-Zimmer.* *Intarsia über der Anrichte.*

gut weggekommen. Es hat eine zweite Stiege, die der Halle. Die ist anständig. Sie ist mehr als das. Sie ist einer der glücklichsten reinarchitektonischen Gedanken des Hauses. Nicht nur, dass sie einen bequemen Aufgang bildet; durch ihre stolze schräge Linie vergrössert sie, für unser Gefühl, den Raum der Halle eher als dass sie ihn verkleinert, und in Verbindung mit der anschliessenden Rampe belebt sie ihn auf's angenehmste. Etwas vernachlässigt, fast roh gezimmert, ist das obere Kopfende. Man geht eben allen Anklängen am sichersten aus dem Weg, wenn man gar nicht klingt.

Auf die Rampe mündet auf der einen Seite das Schlaf-Zimmer. Über das fast ebenerdige Bett kein Wort weiter, de gustibus . . .

Aber noch über anderes muss man den Kopf schütteln. Dass das ausserordentlich enge Bade-Zimmer und das nicht weniger enge Schrank-Zimmer — das auch als Ankleide-Raum dienen soll — in beträchtlichem Abstand vom Schlaf-Zimmer liegen, trägt mindestens nicht zur Bequemlichkeit bei. In den letztern »Räumen« allen beiden ist es unmöglich, sich zu drehen und zu wenden, ohne anzustossen. Einen nervösen Menschen kann ich mir hier nur mit ängstlich eingezogenen Ellenbogen denken.

Dafür sieht's um so gemütvoller im Kinder-Zimmer aus. Es ist geräumig und alles Gerät ist glänzendweiss. Das Weiss ist eine pädagogische Farbe. Und farbig-heitere, landschaftliche Malereien schmücken die Wände, und durch die Fenster gucken, zwischen Rosenkränzen, lustige Engels-Köpfe herein, wie vom Himmel herunter, und lachen mit den Kleinen.

Ein sehr schönes Fremden-Zimmer liegt nach der andern Seite hinaus auf demselben Stock. Es folgt ein zweiter. Er enthält noch einmal drei schöne Räume, ein Kinder-Zimmer für Erwachsenere, ein Dienstboten-Zimmer — das alles Lob verdient — und



HAUS CHRISTIANSEN: SCHREIBTISCH-PARTIE IM HERREN-
ZIMMER. SCHREINEREI VON EPPLE & EGE—STUTTGART.



HAUS CHRISTIANSEN: EINGEBAUTE BÜCHER-REGALE MIT GEPOLSTERTEN SITZ-BÄNKEN IM HERREN-ZIMMER. ☆ ARCHITEKTUR VON JOS. M. OLBRICH.

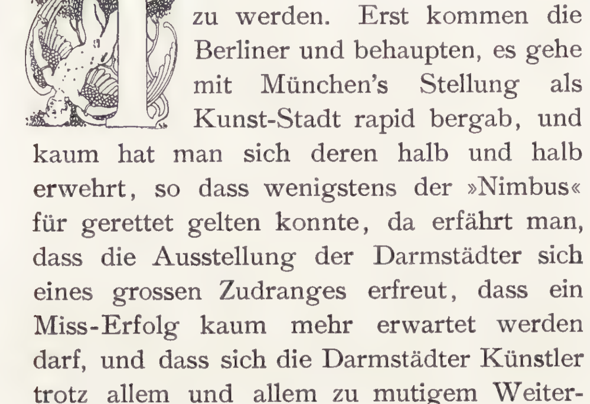


HAUS CHRISTIANSEN. *Aus dem Herren-Zimmer.*

ein Atelier. Und eigentlich ist hier noch ein vierter Raum: die Laube vor dem Atelier. Sie kann jedenfalls durch Glas leicht zu einem solchen gemacht werden. Durch diese Laube, wo in Fresko »ewige« Rosen blühen und die lebendigen Blümlein daneben, so viel ihrer auch sind, fast beschämen, durch diese Laube, mit dem Blick über wogende Wälder in der Tiefe und Ferne, ist dieses Atelier der »heiligste« Versteckwinkel des Hauses, eine Poeten-Dachkammer, wie sie poetischer nicht gedacht werden kann, eine Kammer, von Märchen-Blumen umduftet und umglüht, ein Dornröschen-Verliess, wo . . . Aber da habe ich gesagt, was ich über Christiansen und sein Haus zu sagen hatte; erlassen Sie mir den salbungsvollen Schluss.

B. RÜTTENAUER—MANNHEIM.

Darmstadt ~ die „werdende Kunst-Stadt".



In München fängt man an, nervös zu werden. Erst kommen die Berliner und behaupten, es gehe mit München's Stellung als Kunst-Stadt rapid bergab, und kaum hat man sich deren halb und halb erwehrt, so dass wenigstens der »Nimbus« für gerettet gelten konnte, da erfährt man, dass die Ausstellung der Darmstädter sich eines grossen Zudranges erfreut, dass ein Miss-Erfolg kaum mehr erwartet werden darf, und dass sich die Darmstädter Künstler trotz allem und allem zu mutigem Weiter-Schaffen rüsten. Und in der That, wer die Münchener Presse, die Münchener Kunst- und Fach-Zeitschriften und die Ausführungen Münchener Autoren in diesem Sommer des Missvergnügens der bierehrlichen »Kunst-Stadt« verfolgt hat, der wird bei dem einen ein schlecht verhehltes Misstrauen gegen Darmstadt, bei dem andern offenen und gerechten Zorn gegen Berlin, bei dem dritten eine pessimistische, allgemeine Kunst-Verdrossenheit bemerkt haben, abgesehen von einigen klugen Herrn, welche die Beklemmungen der Isar-Athenienser noch erhöhen durch ein dumpfdrohendes Wehe-Rufen, wie als ob die schöne, fröhliche Münchener Stadt nun, wie ehedem Sodom und Gomorrha, untergehen und vom Erdboden verschwinden

müsse, wenn nicht schleunigst die bisher maassgebende »Klique« entthront würde — und an ihre Stelle eine andere träte, die sich der Betreffende im stillen Sinne denkt und Interessenten auf Wunsch näher zu bezeichnen jeder Zeit gern erbötig ist. — Gewiss ist jedenfalls, dass Münchens »Kunst-Leben« seit den aufregenden Tagen des Kampfes um »die Moderne«, als die Sezession ihr Banner auf den Wällen am Englischen Garten aufzupflanzen sich erkühnte und heldenhaft verteidigte, bedenklich an Lebendigkeit eingebüsst hat. Wer damals mit dabei war, wer an seinem Teile mitgekämpft und wer dann die ersten Lorbeeren des Sieges der neuen Kunst-Weise mitgepflückt hat, nur der wird das beurteilen können, nur der wird verstehen, warum man jetzt von einem »Niedergange« redet oder doch flüstert. Es war wirklich anders damals, und selbst der akute Ausbruch des neuen Stiles in den Gewerbe-Künsten, der sich zum tiefen Ärger und Abscheu der ortseingesessenen Ober-Priester der biederen »altdeutschen« Renaissance in München anno 1896 und 1897 zuerst zeigte, hat das Blut nicht so sehr in Wallung versetzt, als dermaleinst der heilige Krieg um die Sezession. Damals hiess es: Sieg oder ehrenvoller Untergang, d. h. Auszug in schönere Gefilde! Diesmal ging es ähnlich wie bei den lustigen »chinesischen Wirren«: der Feind wich aus, halb duldend, halb drohend, er gab Terrain frei und es kam nie so recht zum Treffen; auf der einen Seite fehlte die alte hartnäckige, bissige Widerstands-Kraft, auf der anderen Seite die Schneid, mit der einst die Sezessionisten gefochten hatten. Die Einen, die »alten Herren«, waren inzwischen wohl etwas *zu* alt geworden, sie waren nachgerade ein wenig mürbe und wenn sie auch sauertöpfisch genug darein sahen, so liessen sie halt doch in Gottes Namen geschehen, was nun einmal absolut nicht zu vermeiden war. Die Jungen aber entdeckten das Deutschland »extra muros« der heiligen Monachia, das grosse, schöne Deutsche Reich da draussen, wo es so viele verständige und zugleich reiche Leute gab, wo inzwischen da und dort eine seltsame Jugend herangewachsen war, die zwar weniger Bier trank und Radi ass, die sich aber enorm aufnahmefähig erwiess für das, was die jungen Reformer wollten. Schon darum musste es ihnen weniger darauf ankommen, gerade nur



HAUS CHRISTIANSEN. *Flur mit Entrée.*



HAUS CHRISTIANSEN. *Kunst-Verglasung des Herren-Zimmers.*

allein München zu erobern, weniger wie den Malern, die bisher Münchens Kunst-Markt schlechterdings nicht entbehren konnten. Zudem hatten sie das Unglück, dass ihnen gleich zu Anfang einige Vorkämpfer der ersten Reihe und mancher hoffnungsvolle Streiter aus der jungen Mannschaft jäh entrissen wurde: Eckmann ging nach *Berlin,* Behrens nach *Darmstadt,* Huber und Bürck nach *Darmstadt,* Endell nach *Berlin:* Berlin und Darmstadt! Also, da waren sie schon die beiden bösen Feinde, gleich am Anfang, und nicht die Schlechtesten gingen mit klingendem Spiel und flatternden Fahnen zu ihnen über. Doch nicht genug damit: *Karl Gross,* ein Ur- und Ober-Bayer noch oben drein, siedelte nach *Dresden* über und nun kommen auch noch die Schwaben und schwäbeln so lieblich, wie es doch Der und Jener bei ihnen daheim in Stuttgart so viel schöner haben könnte, dass man kaum noch zweifeln darf: etliche Beste der »*Vereinigten Werkstätten*« gehen auch noch »verloren«. Man blickt ihnen nicht einmal wehmütig



HAUS CHRISTIANSEN. *Opaleszent-Verglasung.*



HAUS CHRISTIANSEN: SUB-PORTE IM SPEISE-ZIMMER. ☆ WAND-TEPPICH, GEWEBT VON DER KUNST-WEBESCHULE IN SCHERREBEK.



HAUS CHRISTIANSEN· *Bett im Kinder-Zimmer.*

wie als Produktions-Ort sind unauffällig hintertrieben und schmählich unterdrückt worden, kurzum man liess gar nicht die Möglichkeit eines Zweifels, dass man München, insofern es als die grossmächtige Bier-Stadt überhaupt auf Kunst angewiesen ist, als möglichst reine »Maler-Stadt« zu erhalten wünsche. »Wagner-Opern« und »Büldln«: damit, so dachte man, liesse sich eine durchaus zugkräftige Fremden-Saison ausstatten, zumal wenn das heimische Kunstgewerbe seine Leistungsfähigkeit auf dem Gebiete »stilechter Souveniers«, als da sind altdeutsche Bierkrüge, papierene Radi, Zinn und Aschen-Becher mit den Frauen-Türmen und dem Hofbräuhaus darauf und dgl. mehr bewahrt. Ohne Scherz und ohne Übertreibung gesprochen: die »maassgebenden Kreise« Münchens scheinen in der That von der Überzeugung durchdrungen, dass man mit den Ausstellungen im Glaspalaste und mit den Wagner-Vorstellungen vollauf genug offizielle Kunst biete, denn nur so lässt es sich erklären, dass man bisher der wirklich ernst zu nehmenden bildenden Kunst ausser der Malerei so wenig freundliche Gesinnung gezeigt hat. Und das in einer Zeit, wo das Werk Wagners totgehetzt wird durch das wahnwitzige Treiben der Theater und Konzert-Direktionen und da man das Ende der »Wagner-Mode« rapid näherkommen sieht; das in einer Zeit, wo es Leute gibt, die sich vollkommen klar darüber sind, dass man mit dem »blossen Malen« keinen Hund mehr vom Ofen locken kann — Leute, die sich obendrein hierbei auf das Zeugnis der ganzen

nach; man schimpft ein wenig über die Modernen im allgemeinen und damit gut. Während seiner Zeit bei dem Sezessions-Kriege der erste ernste Lock-Ruf aus der Reichs-Hauptstadt genügte, um plötzlich eine kleine Panik der »leitenden Kreise« eintreten zu lassen, während man damals, als die Sezessionisten offen mit dem »Auszuge« drohten, sofort einlenkte, und alles Schöne und Gute versprach und gewährte, weint man keinem modernen »Kunstgewerbler«, der sein Ränzel schnürt und anderwärts sein Fortkommen sucht, eine Thräne nach. Die daheim bleiben, erfreuen sich einer unausgesetzt schlechten Behandlung; die von ihnen ausgehenden Ansätze, aus München auch eine *Zentrale im modern-gewerblichen* Sinne zu machen, sowohl als Ausstellungs-



HAUS CHRISTIANSEN. *Kinder-Schlaf-Raum neben dem Schlaf-Zimmer der Eltern.*

Kunst-Geschichte berufen können, wonach auch in der »guten alten« Zeit das Schaffen der Maler nicht losgelöst war von den Bedingungen des Lebens, sondern Hand in Hand ging mit der Architektur und dem Handwerke — das in einer Zeit, wo es in den tonangebenden ästhetischen Salons als unchik und altmodisch gilt, überhaupt noch Gemälde-Ausstellungen zu erörtern, das in einer Zeit, wo selbst ein neues Kolossal-Gemälde von der Hand eines gefeierten, von der »Woche« in allen möglichen und unmöglichen Situationen gelichtbildeten Kunst-Malers, der es an Berühmtheit mit Waldersee, Li-Hung-Tschang, Röntgen, Sudermann und Dreyfuss aufnehmen kann, in der »ästhetischen Gesellschaft« kaum noch soviel beachtet wird wie eine kleine Brosche von Lalique oder eine Karikatur von Th. Th. Heine.

Hier kommt man dem Problem auf den Grund. Nicht Berlin, nicht Dresden und nicht Darmstadt sind schuld daran, dass man in München eine flaue Stimmung nicht mehr ganz unterdrücken kann, sondern die Ursache sitzt tiefer; sie ist darin zu erblicken, dass München den innigen Kontakt mit dem



HAUS CHRISTIANSEN: SPIEL-RAUM DES KINDER-
ZIMMERS IM I. STOCK. ☆ AUSGEFÜHRT VON DER
DARMSTÄDTER MÖBEL-FABRIK UND KUNST-SALON.



HAUS CHRISTIANSEN. *Schlaf-Zimmer.*

geistigen Leben und der kulturellen Entwickelung der Zeit zu verlieren beginnt. Allerdings fragt es sich, ob es diesen Kontakt jemals gehabt habe. Die Kunst ging dort immer ziemlich äusserlich neben dem Leben her, die Kunst wenigstens, welche den Namen verdient und über das oberbayerische Gebirgs- und Genre-Bild, die historische Sensations-Maschine oder später über die naturalistische Flecken-Wirkung des biderben Sezessionismus, über altdeutsche Bier-Krüge und Leuchter-Weibchen und den »Jugend-Geschmack« hinausging. Von begeisterten Fürsten mühsam grossgezogen, dann ein Objekt der Fremden- und, durch die Atelier-Gebäude der Grundstücks-Spekulation, hat die Kunst dort nie als ein notwendig Gewordenes gewurzelt in einer alten Kultur. Es ist ganz karakteristisch, dass die »absolute« Bilder-Malerei, die Atelier- und Ausstellungs-Kunst reinster Ausbildung in München gleichbedeutend ist mit Kunst überhaupt. Es ist auch karakteristisch, *welche* Maler in München *populär* geworden sind und es ist endlich *sehr karakteristisch,* dass *alle* Künstler, die in Deutschland eine entscheidende Wendung oder den Gipfel einer modernen Entwickelungs-Reihe bedeuten, *nicht* in München durchgedrungen sind, dort nur vorübergehend sich aufhielten und froh waren, wo anders leben zu können: *Feuerbach, Marées, Menzel, Leibl, Liebermann, Böcklin, Thoma, Klinger,* um nur die mehr oder weniger abgeschlossenen Richtungen zu nennen, und das sind *Maler!* Am karakteristischsten aber ist, dass keiner von diesen, ja dass überhaupt kaum eine bahnbrechende Persönlichkeit der modernen Kunst aus München oder Umgebung stammt! *Lenbach,* der geniale Schrobenhäuser, bedeutet in seiner »altmeisterlichen Renaissance der Renaissance« nichts weniger als eine Fort-Ent-



HAUS CHRISTIANSEN: SCHREIBTISCH UND SCHRANK IM GÄSTE-ZIMMER. ☆ SCHREINEREI VON DER DARMSTÄDTER MÖBEL-FABRIK UND KUNST-SALON.

wickelung und wird selbst am allerwenigsten Wert darauf legen, für einen modernen Bahnbrecher zu gelten, und *Franz Stuck,* ist er nicht der Typus derjenigen, die eine grosse Zukunft *hinter* sich haben? Ja nicht einmal die *akademische* Konsolidierung der modernen Malerei, wie sie sich in *Ludwig von Loefftz* so meisterlich darstellt, kann als ein Ergebnis spezifisch Münchener Geistes gelten, denn Loefftz ist aus — Darmstadt. Dies sind nur Symptome, aber sie lassen sich um tausend andere vermehren und alle bedeuten uns das Eine, dass die Kunst in München nicht ein organisch aus der heimatlichen Kultur mit gebieterischer Notwendigkeit Gewordenes ist. Vielleicht aber lässt sich das am klarsten daraus entnehmen, dass die junge Intelligenz, die in München ihr Wesen hat, sei es auch nur im Kaffee-Hause oder im Künstler-Variété à la »Elf Scharfrichter«, sei es, um schon Ernsteres zu nennen, im »Simplicissimus« oder endlich in den nach aussen kaum je hervortretenden Kreisen vornehmer Geistes-Aristokraten, dass diese kulturell allein in Betracht kommende »Gesellschaft« Münchens, die das eigentliche Publikum und Milieu unserer Künstler, Dichter und Denker von Rang bildet, nur wenige unter den Ihren zählt, die sich rühmen dürfen, geborene Münchener zu sein. Also ist es nicht so übermässig erstaunlich, dass München in erster Linie ein Emporium der Atelier- und Ausstellungs-Malerei war, einer »Kunst für die Fremden«, und dass es das auch bleiben will, denn es hat ja als Fremden-Stadt keine schlechten Erfahrungen damit gemacht. Nun



HAUS CHRISTIANSEN. *Bett im Fremden-Zimmer.*

wird man allerdings fragen: wie kommt es, dass München gerade ein Sammelpunkt der jungen Geistes-Aristokratie wurde, wenn es kulturell so wenig verfeinert, wenn seine Kunst so wenig bodenwüchsig ist? Dem gegenüber sei bemerkt, dass München an und für sich einen enormen Durchgangs-Verkehr hat; es liegt an den Hauptstrassen vom Norden nach Italien, von Paris nach Wien und dem Osten, es hat als Hinterland die Alpenwelt, welche Hunderttausenden gerade geistig angeregter Menschen den willkommensten Erholungs-Aufenthalt bietet, es hat weltberühmte Sammlungen, in denen die Schätze aus dem ganzen Gebiete des jetzigen Königreiches Bayern zentralisiert sind, es hat durch den König Ludwig II., durch den vorübergehenden Aufenthalt des von den Münchenern so aufrichtig gehassten



HAUS CHRISTIANSEN. *Küche.* ENTWURF VON PATRIZ HUBER.
Schreinerei von G. Ehrhardt, Herd von Gebrüder Roeder—Darmstadt.

Richard Wagner, als zeitweilige Wirkungs-Stätte des von den Münchenern auch nicht gerade überschätzten Hans von Bülow und des recht lange verkannten Peter Cornelius und ihrer Freunde und Schüler, auch für Musiker und Bühnen-Künstler eine gewisse legendäre Weihe bekommen und erlaubt dank des gutartigen, harmlos-lebenslustigen Volks-Karakters eine Ungebundenheit des Lebens, die man sich anderwärts in Deutschland noch kaum gestatten kann, ohne »aufzufallen« — es sei denn in Berlin, und da ist es sehr teuer. Also diese »Zugezogenen« sagen nichts über die Münchener Kultur.

Wir wollten von *Darmstadt* reden, von der neuen, werdenden Kunst-Stadt, und wir haben bisher nur von *München* gesprochen, als von der alten, wie manche meinen gar vergehenden Kunst-Stadt. Jedoch das war nötig. Denn worauf es uns ankommt, ist zu zeigen, dass der *alte Typus* der Kunst-Stadt, wie ihn München seit 50 und mehr Jahren verkörperte, verschwindet, dass ein neues organisches Prinzip der Kunst-Ansiedelung — wenn dieser Ausdruck erlaubt ist — sich ankündigt und dass es Darmstadt ist, das ihn zunächst in seinem Anfangs-Stadium repräsentiert. Wir sagen ausdrücklich: der *Typus* verschwindet, wir sagen aber ausdrücklich *nicht*: *München* verschwindet aus der Reihe der Kunst-Metropolen. Denn es ist ja gar nicht ausgeschlossen, dass sich München aus dem einen Typus in den anderen im Laufe der Zeit umwandelt, dass eine andere Lagerung der kulturellen und geistigen Elemente dort eintritt, und dann — so wollen wir hoffen — wird München seinem alten Ruhme neue Lorbeeren hinzu pflücken. Vielleicht darf man Projekte wie das der Bebauung der »*Kohlen-Insel*« durch Fischer, Hocheder und Pfann und die in diese eingefügten Kultur-Pläne als Vorboten einer



HAUS CHRISTIANSEN. *Küche.* ENTWURF VON PATRIZ HUBER.
Wand- und Decken-Fliesen von Gebrüder Vierheller, Einrichtung von A. Anton—Darmstadt.

solchen Umwandlung begrüssen. (Vgl. hierüber die Ausführungen *Fr. von Thiersch's* in der »Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins« S. 68 ff.) Vielleicht ist das Vorbild Darmstadt's diesem Projekte und seiner Verwirklichung zu gute gekommen. Hierzu tritt die Wirksamkeit der »*Vereinigten Werkstätten*«: die Ausstellung für Kunst im Handwerk im neuen National-Museum, die Gründung eines *Akademischen Vereins für bildende Kunst* und manches andere Element, das uns beweist, dass München, *wenn* es auf die neuen Ideen eingehen kann und will, nicht so rasch überflügelt sein wird. Wenn es aber *nicht* kann und *nicht* will? Wenn der scharfe Wettbewerb von Berlin, Dresden, Darmstadt, Karlsruhe und nun auch Stuttgart ihm noch mehr produktive junge Kraft entzieht, als schon geschehen? Auf diese Frage drängt sich schliesslich das ganze Problem zusammen.

In *Darmstadt* dagegen wurde alles von vornherein nach dem *modernen, organischen Prinzipe* angelegt. Wenn auch schon vor Berufung der Kolonisten Künstler von Eigenart in Darmstadt ansässig waren, so gab es doch hier keine Akademie und keine »Übervölkerung« mit Malern, die, wie in München, ein schreiendes Missverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage künstlerischer Werke oder solcher, die man dafür ausgibt, zur Folge hatte. Es waren einheimische Künstler, die den Verlockungen der »Kunst-Metropolen« widerstanden hatten, teils aus Prinzip, weil sie eben in der Heimat die gegebene Grundlage ihres Schaffens erblickten, teils aus äusseren Gründen. Es waren ihrer wenige, und so fehlte jede Veranlassung zu einer Entwickelung à la München und Karlsruhe. Der Grossherzog übersah den Vorteil nicht, der in einer solchen Neutralität des Bodens liegt. Er vermied es



HAUS CHRISTIANSEN. *Portière.* Ausgeführt im Kunststickerei-Institut von Hubert Bringer—Darmstadt.

absichtlich, durch Gründung einer Akademie oder einer kunstgewerblichen Schule den Mittelpunkt zur Bildung eines »Kleinen München« zu geben. Er berief die Künstler seines Vertrauens als *»frei schaffende Gemeinde«* mit keiner anderen Bindung als der, in organischer Wechselwirkung mit dem Leben und seinen Bedürfnissen zu schaffen. Ein *Programm* wurde vor ihnen aufgerollt, das aus allen Gebieten der Lebensführung Aufgaben enthielt, welche der Lösung durch Künstler-Hand zugänglich waren und Jedem ward es frei gestellt zu wählen, was seiner Sinnesart, seiner Weltanschauung, seiner besonderen Veranlagung am meisten zusagte. Dadurch war der blindlings drauflos produzierenden Atelier- und Ausstellungs-Kunst von vornherein ein Riegel vorgeschoben. Der Grossherzog rief seine Künstler mitten hinein in das Leben und hiess sie darinnen Quellen-Finder der Schönheit sein, er fesselte sie an das Leben mit tausend geistigen Banden und legte damit den Grund zu einem künstlerischen Gemeinwesen moderner Art und von organischer Wesenheit, wie wir es eingangs dargelegt, bisher aber, nicht nur in Deutschland, vergeblich gesucht, vergeblich ersehnt hatten. — Die Ausstellung von 1901 ist nur ein erstes Beispiel dafür, eine erste vorläufige und symbolische Andeutung der Absicht, und doch gewährt sie uns schon einen Überblick über das weitgedehnte Kultur-Gebiet, das hier der Kunst zur Beackerung gewonnen wurde. Gleichviel wie gut oder wie schlecht die auf der Ausstellung zu Tage tretende Lösung auch sein mag: die *Aufgabe* ist gestellt und sie ist so vielumfassend wie nur möglich gestellt: von der Monumental-Architektur bis zur Druckschrift, vom Volks- und Massen-Fest bis zur fast metaphysischen Vergeistigung wie sie in einigen Werken von Behrens sich eröffnet, von der Kolossal-Skulptur Habich's bis zum Hemden-Knöpfchen von Bosselt, von der



HAUS CHRISTIANSEN

KISSEN AUS VERSCHIEDENEN RÄUMEN DES HAUSES.



HAUS CHRISTIANSEN. *Wand-Schirm im Fremden-Zimmer.*
Stickerei ausgeführt von Pauline Braun—Darmstadt.

Einrichtung ganzer Wohn-Häuser bis zur flatterhaften Kaprize des im Alltag schnell vorbeihuschenden Plakates, Theater und Konzert, Kleidung, Gastwirtschaft und Feuerwerk und tausend andere Dinge, kurz alles, was unsere Zivilisation der Kunst zur Veredelung darreicht, war hier thatsächlich einmal zur künstlerischen Aufgabe geworden, und das ist das Epochemachende daran, nicht die Art, *wie* die Ausführung gelang, ob gut oder schlecht, ob sie total missverstanden wurde oder voll erfasst und tief erschöpft. Vielleicht wird man nach 30 oder 50 Jahren, von einigen ausserordentlichen Einzel-Leistungen abgesehen, nichts mehr gelten lassen wollen von dem, was heute diese Ausstellung an neuer Kunst zeigt, als eben nur die *Aufgabe, die geschichtliche Thatsache, dass hier der erste, öffentliche Schritt geschah zu einer organischen Verschmelzung von Kunst und Leben.* — Merkwürdig: der Versuch gelang auch nach der anderen Seite hin! Nicht nur den *Gebenden,* dem *Schaffenden* hatte der Grossherzog eine Aufgabe gestellt: auch den *Empfangenden;* und auch diese entsprachen seinem Erwartungen, ja sie haben die Erwartungen weit übertroffen. Wir wollen nicht den überaus regen Besuch der Ausstellung in Betracht ziehen, einen äusserlichen Faktor, der aber immerhin nebenbei mitzählt, sondern wir wollen mehr Wert darauf legen, dass sich in der Bevölkerung durch alle gebildeteren Schichten ein überaus lebhaftes, nicht blos residenzlerisch-serviles u. lokalpatriotisches Interesse an der Gründung des Grossherzoges einstellte. Während vor der Eröffnung der Ausstellung noch ein scharf ausgesprochenes Misstrauen zu konstatieren war, das wohl in dem Verhalten des einen oder anderen Mitgliedes und den auf dieses zu beziehenden journalistischen Zwischenfällen seinen Grund hatte, so machte sich schon am Eröffnungs-Tag selber, unmittelbar unter dem Eindrucke des Festspieles ein vollständiger Umschwung der Stimmung bemerkbar und von da ab hat das Interesse der Darmstädter, sowie aller gebildeten Volks-Kreise des Landes und der Umgebung, sich fortgesetzt gesteigert, sodass das eigentliche Fremden-Publikum internationaler Zusammensetzung, so zahlreich es auch vertreten war, nicht

entfernt in dem Grade vorherrschte, wie man in sachverständigen Kreisen vorher allgemein erwartet hatte. Es gibt aber nicht nur eine positive Art, Interesse zu zeigen, es gibt auch eine *negative,* die aber, weil sie eben doch im Grunde eine starke Anteilnahme voraussetzen lässt, zu Gunsten der Sache in die Rechnung eingestellt werden darf: Klatsch, bissige Volkswitze, Parodien, Karikaturen etc. etc., alles das zeugt von Interesse, und daran fehlt es in Darmstadt wahrhaftig nicht. Um aber auf wichtigere Dinge zu kommen: man erwäge die ausgedehnte Beteiligung von Handwerk und Industrie, man erwäge, wie intensiv durch eine so vielseitige gemeinschaftliche Bethätigung sich die Beziehungen zwischen Kunst und Handwerk gestalten müssen! Ganz deutlich zeigte sich der Einfluss der Ausstellung aber auch in den *Toiletten* der Damen wie der jungen Herrenwelt. Man kannte seine Darmstädter, die sonst fast gesucht einfach gingen, schier gar nicht mehr, so sehr sprach sich plötzlich in ihrem ganzen Auftreten und in ihrer Kleidung das Bestreben nach persönlicher Geschmacks-Entfaltung aus. Insbesondere schien die jüngere Damenwelt wie bezaubert von den neuen Formen und entwickelte eine Kühnheit und eine instinktive Verständigkeit in der praktischen Anwendung der neuen dekorativen Prinzipien, die Hochachtung einflösst. Und »das hat mit seinem Liede der *Platanen-Hain* gethan«. Auch die Schaufenster-Ausstattung ist merklich eleganter geworden. Das liess sich schon nach der vor 3 Jahren stattgehabten kunstgewerblichen Ausstellung erkennen und hat sich jetzt, wie das ganze Stadtbild, noch mehr gehoben. Das sind doch alles Zeichen, die untrüglich darauf schliessen lassen, dass der Begründer der Kolonie sich nicht verrechnet hat, als er seine Künstler als wirkende und treibende Elemente mitten hineingestellt hat in das Leben; und wenn es sich bis jetzt auch naturgemäss nur um Ansätze handeln kann, so muss immerhin anerkannt werden, dass die *Ansätze da sind* und damit darf *das Prinzip als solches für bewährt gelten,* um so mehr, als infolge einer anfangs zu bemerkenden Ungeschicklichkeit und Hilflosigkeit auf gewissen Gebieten der Geschäftsführung das Publikum und wohl auch manches grosse kunstgewerbliche Haus etwas vor den Kopf gestossen worden sein dürfte. Es kamen Dinge vor, die ganz unnötig zu berechtigtem Widerspruch, zu Spöttereien, ja zu Entrüstung



HAUS CHRISTIANSEN. *Partie aus der Loggia an der Ostseite.*



PROF. H. CHRISTIANSEN. *Stock- und Schirm-Griffe.*

herausforderten. Und *trotzdem* ist der *gute, echte Kern der Gesamt-Idee* offensichtlich auch dem grossen Publikum verständlich geworden und übt seine gedeihliche, reformatorische Wirkung aus. Keine Frage: *hier besteht bereits eine Wechselwirkung innerlicher Art zwischen den gebildeten Volks-Kreisen und der Kunst,* eine Wechselwirkung, die eben in München bisher nicht zu finden war, und die der neuen, werdenden Kunst-Stadt eine ganz andere Physiognomie aufprägt als der Kunst-Metropole des soeben abgeschlossenen Kapitels der künstlerischen Zeit-Geschichte. Es scheint, dass man in *Stuttgart* den Wettbewerb mit Darmstadt in dieser Richtung aufnehmen will. Möchte man in *München* das gleiche thun, so wird das Schreck-Gespenst der Überflügelung von selbst verschwinden; möge man in Berlin, Dresden und allenthalben in deutschen Landen der That des Hessen-Fürsten Ernst Ludwig folgen: »Kunst-Städte« im *neuen* Sinne können wir wahrlich nie genug haben!

Zusammenfassenden Ausführungen des Herausgebers dieser Publikation bleibt es vorbehalten, im Einzelnen darzulegen, inwieweit die »Darmstädter Ausstellung« den *erzieherischen Aufgaben,* welche sie lösen sollte, voll entsprochen hat oder nicht und *was noch etwa zu geschehen hätte, um Darmstadt den Rang einer »Kunst-Stadt neuer Art« definitiv zu erringen und zu sichern.* Hier sei nur versucht, den Unterschied zwischen der Stellung, die München inne hatte und auch noch eine Weile inne haben wird, und der Wesenheit einer *Zentrale neuen Stiles* klar zu stellen. Ob diese neue Zentrale *Darmstadt* sein wird, ob München in einer kräftigen Reorganisation sich dazu aufraffen wird, ob die kolossale zentralisierende Gewalt der Reichshauptstadt auch in dieser Richtung alle anderen Richtungen durchkreuzen kann: wer möchte sich so viele prophetische Gabe zutrauen, das heute schon sagen zu wollen. Die Zeit wird es lehren; vielleicht schon bald. Wir müssen uns jetzt bescheiden mit der Feststellung, *dass in Darmstadt die verheissungsvollen Anfänge einer nach neuen, organischen Prinzipien vor sich gehenden Mittelpunkts-Bildung zu Tage getreten sind.* ISARIUS.



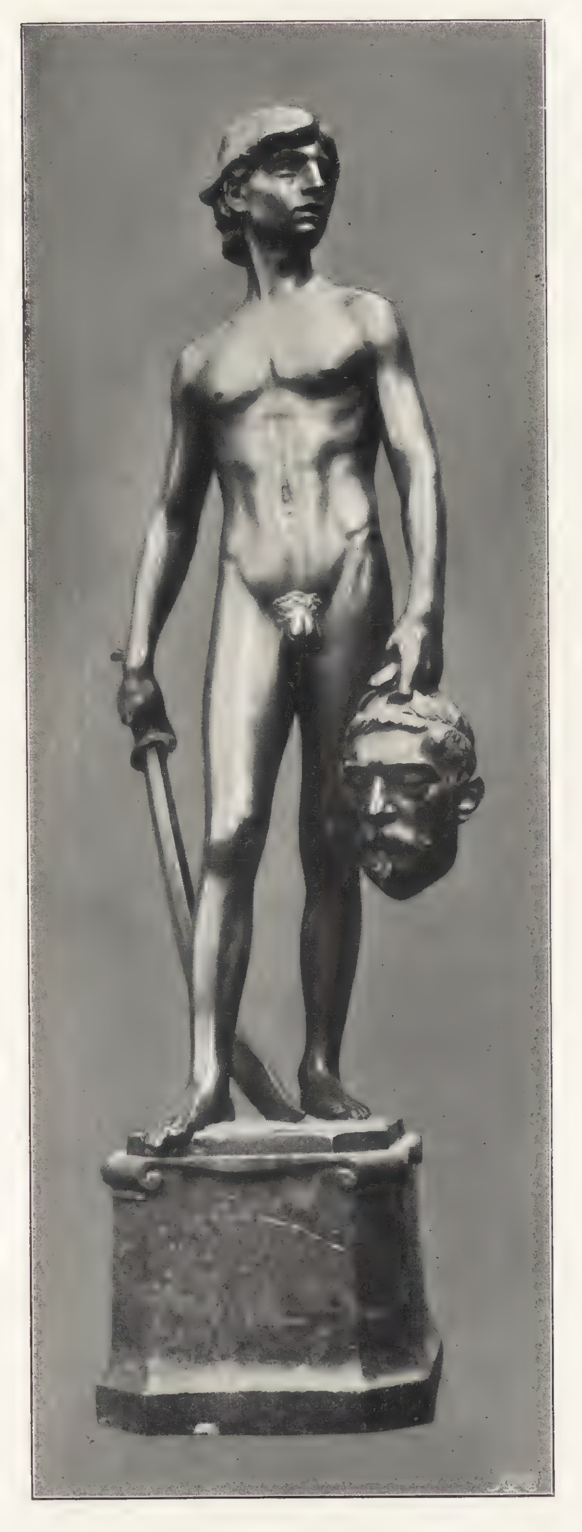
PROF. H. CHRISTIANSEN. *Besteck.*
Ausgeführt von L. Vietor, Silberwaren-Fabrik, Darmstadt.



PROF. H. CHRISTIANSEN. *Silberne Leuchter und Frucht-Schale.*
Ausgeführt von E. L. Vietor, Hof-Silberwaren-Fabrik, Darmstadt.

Kleine Bronzen der Darmstädter Ausstellung.

Es ist schon bei Gelegenheit der neuen Arbeiten Ludwig Habich's davon die Rede gewesen, dass und wie sich von der Pflege des kleinplastischen Bronze-Gusses hier ein neues stilistisches Element in der Plastik überhaupt geltend zu machen scheint. Die Schöpfungen Bosselt's — namentlich seine jüngsten — geben nicht minder, ja vielleicht in mancher Hinsicht noch in gesteigertem Maasse Veranlassung, auf dieses erfreuliche Entwickelungs-Moment hinzuweisen. Und dass es sich hierbei nicht nur um eine spezifisch »Darmstädtische« Besonderheit handelt, sondern dass diese Richtung bei unseren hervorragenderen jungen Bildhauern durchgängig mehr oder weniger führend geworden ist, das beweisen auf der Darmstädter Ausstellung selbst die kleinen Bronzen zweier Münchener: *Hermann Hahn's* und *Hugo Kaufmann's*, die wir hier abbilden und denen sich noch einige ältere Arbeiten *Theodor v. Gosen's*, die wir im Hause Habich sehen und einzelne andere kleinplastische Werke und Versuche, die wir auf den letzten Ausstellungen in Berlin (Sezession), München und Dresden bemerkten, anschliessen. Es ist zunächst merkwürdig, dass die stilistischen Ansätze in der deutschen Klein-Plastik nach ganz anderer Richtung zeigen, als in der gleichzeitigen französischen. Schon ein *Jean Cariès* wäre bei uns undenkbar und auch die Neuesten, wie *Carabin*, *Vallgren* und *Fix Masseau*, finden bei uns keine Parallele und noch weniger haben wir Jemanden, den wir als einen Gleichstrebenden mit *Minne, Morren, Des Enfans* oder *Wolfers* ausgeben könnten. Hier scheinen die Deutschen wirklich einmal ihre eigenen Wege gehen zu wollen und wir möchten hoffen, dass sie dabei bleiben und nicht um der schnelleren Erlangung eines stilistischen Ansehens willen in eine Nachäffung der französisch-belgischen Art einlenken. Haben sie doch schon so schöne Ergebnisse in's Feld zu führen wie hier diese »Tänzerin« Hahn's und den »David« Kaufmann's, denen man gerne noch die »Europa« und ähnliche Bronzen *Wrba's* zugesellen möchte. Aber auch Leistungen wie *Stuck's* »Amazone«,



HUGO KAUFMANN—MÜNCHEN. *»David«.*

die wir ebenfalls hier finden, gehören in diese Richtung, und — um noch gewichtigere, grosszügigere Schöpfungen im weiteren Zusammenhange hinzuzufügen — *Gaul's* und *Tuaillon's* grosse Bronzen und endlich auch *Hildebrand's* Werk. Namentlich bei den jüngeren Münchenern merkt man Hildebrand's Einfluss, doch in erfreulicher Weise: ein Trachten nach Ruhe und Beseelung, nach einer gewissen Zartheit des psychischen Ausdruckes bei formaler Geschlossenheit, wie z. B. bei dem »David« Kaufmann's. Auch lässt sich an dieser *David*-Statuette noch eine gewisse Anlehnung an die Renaissance, etwa Cellini, bemerken, die bei der »Sirene« nicht oder nicht mehr zu finden ist. Diese Caprice ist dagegen noch etwas im Naturalistischen befangen und wird mehr durch die sorgfältige und schöne Behandlung des Körpers wertvoll als durch stilistische und psychische Elemente. Allein es lässt sich nicht übersehen, dass Kaufmann in einer stilistischen Entwickelung begriffen ist, die ihn bei seiner vorzüglichen technischen Begabung noch zu hervorragenden Ergebnissen führen kann. Doch ist Hahn wohl schon einen Schritt weiter gekommen mit seiner merkwürdigen Tänzerin, die in der Behandlung des gefältelten und doch die Biegsamkeit des Körpers betonenden Gewandes sowie in der Durchbildung des Haares und des psychischen Ausdruckes Aussergewöhnliches bedeutet. Eine Tänzerin, die nicht in orgiastischer, grinsender Verzücktheit oder »bacchantischer« Raserei erscheint, ist bei uns an sich schon eine Merkwürdigkeit: um so mehr fasziniert dieser Ausdruck von Trauer, Müdigkeit und fast qualvoller Schwärmerei, den Hahn seiner Figur auf das Antlitz gelegt hat: Eine unendliche Melancholie ist in diesen überschatteten Augen, eine fast resignierte Hingebung in der Geste des linken Armes, mit welchem das Mädchen sein Gewand in der Schluss-Pose emporhält; und die herbe Haltung der rechten Hand ist fast gequält. Der Ansatz des Gewandes um den feinen Hals ist von edelster Keuschheit. Überaus wirksam ist auch der Aufbau des Figürchens über der flachen, kreis-runden Platte, die uns die soeben ausgeführten Tänze im Gefühle zurückruft, und welche uns die auf zierlichsten Füsschen balancierte Gestalt noch durchwogt von den Fiebern rasender Wirbel-Tänze erscheinen lässt.



HUGO KAUFMANN—MÜNCHEN. »SIRENE«. KLEIN-BRONZE-
AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE.



HERM. HAHN—MÜNCHEN. »TÄNZERIN«. BRONZE-STATUETTE.



V. JAHRG. HEFT III. DEZEMBER 1901. EINZELPREIS M. 2.50

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT VON ALEXANDER KOCH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite: **TEXT-BEITRÄGE:**

UMSCHLAG DES VORLIEGENDEN HEFTES:
Entworfen von *Rudolf Bosselt-Darmstadt.*

50 VOLLBILDER UND ABBILDUNGEN IM TEXT.
Medaille, Plaketten, Plastik, Bronzen, Goldschmiede-Arbeiten, Keramik, Porzellan, Gemälde deutscher und russischer Künstler.

VERLAGS-ANSTALT ✱ ALEXANDER KOCH ✱ DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: M. 20.—; Ausld. M. 22.—. Abgabe nur halbjährlich: Okt.—März; April—Sept.



V. Rudolf Bosselt.



Bei allen beschreibenden und beurteilenden Artikeln, welche die deutsche Zeitungs-Presse über die hiesige Künstler-Kolonie veröffentlichte, war eine Erscheinung typisch. Die Haupt-Aufmerksamkeit war *den* Persönlichkeiten der »Sieben« geschenkt, welche sich hauptsächlichst mit der Wohnungs-Architektur befasst hatten; Behrens, Olbrich und P. Huber standen vor allem im Vordergrunde. *Rudolf Bosselt's feine Kunst* ward meistens nur als »vorhanden« kurz erwähnt. Dieser Umstand, der den Künstler angesichts des zu Tage tretenden Unverständnisses eines gewissen Teiles der Tages-Presse gar nicht besonders kränkte, ist im Grunde verständlich, wenn man bedenkt, dass der Schwerpunkt der ganzen Veranstaltung hauptsächlich in dem *architektonischen* Teile der Ausstellung ruhte, und dass eine Kunst-Gattung wie die Bosselt'sche mit diesem nur in einem mittelbaren Zusammenhange stand. Es kam noch hinzu, dass die Kollektion der künstlerischen Erzeugnisse Bosselt's ihren Standort nicht sehr an der Heer-Strasse des Ausstellungs-Gebietes hatte, sodass ihnen nur zu leicht *nicht* die gebührende Achtung gezollt werden konnte. An uns ist es jetzt, dieses Versäumnis der Organe der Öffentlichkeit nachzuholen, und wir thun dies mit um so grösserer Wärme, als die Schöpfungen Bosselt's als Kunst-Werke an und für sich betrachtet, sehr bedeutungsvoll sind für die Neu-Entwickelung eines wichtigen Kunstzweiges.

Bosselt ist Bildner, doch, im Gegensatz zu seinem Genossen Ludwig Habich, ist sein Gebiet das der Klein-Plastik; sein Material ist das Metall: Kupfer, Bronce oder noch edlere Stoffe, wie Silber und Gold. Er erzeugt Plaketten, Medaillen, Prunk-Gefässe aller Arten und Schmucksachen in den mannigfachsten Formen. Er bewegt sich also auf jenem eigenartigen Schaffens-Felde, das streng genommen weder zur sogenannten hohen Kunst noch zur eigentlichen Nutz-Kunst zu zählen ist, sondern wie eine Art neutraler Boden zwischen diesen beiden Gebieten liegt. Dass er gegebenen Falles erfolgreich den Boden der eigentlichen Plastik betreten, in voller Körperlichkeit und grösseren Dimensionen schaffen kann, beweisen die beiden Bronce-Figuren über dem Eingangs-Thore des Ernst-Ludwigs-Hauses und die in Holz geschnitzte Erker-Partie mit figürlichen Darstellungen des »kleinen Hauses Glückert«.



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Erinnerungs-Medaille für die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901.*

Bosselt's künstlerischer Werdegang ist ein recht eigenartiger. Rein äusserlich betrachtet sowohl, wie in psychologischer Hinsicht ist er so interessant, das ein besonderes Eingehen auf ihn an dieser Stelle Pflicht ist.

Bosselt ist im Jahre 1871 zu Perleberg in der Mark Brandenburg geboren und zwar in denkbar einfachsten Verhältnissen. Wirtschaftliche Beschränkung in allem, was ihn umgab, war der Grundton seiner Jugend. In Berlin besuchte er eine Kommunal-Schule, und verliess dieselbe mit vierzehn Jahren. »Etwas werden und bald Geld verdienen«, so lautete der kategorische Imperativ, mit dem nun das Leben an ihn herantrat. Alle möglichen bürgerlichen Berufs-Arten wurden für ihn in Rechnung gezogen, doch schliesslich war sein Vater einsichtig genug, dem Jungen, der sich auf der Schule als guter Zeichner entpuppt hatte, und den ein unbestimmter Drang zu einer feinsinnigeren Thätigkeit trieb, nachzugeben und ihm zu versprechen, eine Lehrlings-Stelle in einer litho- oder xylograpischen Anstalt für ihn zu ermitteln. Ein Gesuch bei der Abteilung für Kupferstich in der Reichs-Druckerei wurde abschlägig beschieden; eine Bemühung in der Bronzewaren-Fabrik von Otto Schulz—Berlin hatte jedoch Erfolg, und in der Mitte des Jahres 1885 trat Bosselt in die genannte Anstalt ein, um sich als Ziseleur auszubilden. — Unter einem Ziseleur eines solchen Etablissements ist nicht ein Künstler zu verstehen, der auf Metall-Gegenständen Flächen-Muster zu erzeugen hat, sondern ein Arbeiter, der *weniger* mit schöpferischen Eigenschaften als mit Geschick und Intelligenz begabt, an die einzelnen Objekte nach ihrer Fertigstellung im Gusse die letzte vollendende Hand anzulegen hat. Lebendige Auffassung, ein gewisses Verständnis für die Intentionen des Künstlers, der das Werk geformt, und eine flotte, gefügige Hand sind hier, wie gesagt, Haupt-Erfordernis. Hunderte von Bunzen, verschiedenartige Feilen, Raspelchen und Hämmer etc. sind sein Handwerkszeug. — In kurzer Zeit erwarb sich Bosselt in diesem Fache ein bemerkenswertes Können und bald galt er, so jung er war, als einer der Geschicktesten in der grossen Werkstätte. Doch, als die Vielseitigkeit dieses Geschäftes erschöpft war, verlangte sein Geist nach mehr. Es drängte ihn, selbstschöpferisch zu sein, und da sich hierzu in dem Schulz'schen Etablissement keine Gelegenheit bot, dachte er an andere Stellungen. Doch *seine* Bemühungen und die seines Vaters, der nun



RUDOLF BOSSELT. SPORT-MEDAILLE FÜR
DEN ESSENER TURN- UND FECHT-KLUB.



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Schreibzeug in Bronze.*

für seinen Jungen eine eigenartige Hochachtung hegte, waren fruchtlos, und es blieb ihm nichts anderes übrig, als auszuharren, besonders, da sein Prinzipal, der auf ihn aufmerksam geworden war, ihm die Möglichkeit verschaffte, in der Kunstgewerbe-Schule zu Berlin den Abendunterricht zu geniessen. Nach 6 jähriger Thätigkeit bei Schulz erhielt Bosselt durch dessen Bemühungen ein Staats-Stipendium, welches, so bescheiden es auch war, ihm doch ein grosses Kapital dünkte. Mit diesem und einigen selbsterarbeiteten Thalern ausgestattet zog er im Jahre 1891 nach Frankfurt, wohin ihn der Ruf des bedeutenden Bildhauers Professor Wiedemann, der dorten an der Kunstgewerbe-Schule als Lehrer der Klein-Plastik thätig war, lockte. Dieser verliess leider schon nach *einem* Jahre diese Stätte seines Wirkens, um einer Aufforderung nach Berlin zu folgen, wo er bekanntlich noch thätig ist. Wiedemanns Nachfolger wurde der Wiener Künstler Kowarzik, der den Vorzug hatte, neben grossem künstlerischen Können und Wissen auch ein pädagogisches Talent ersten Grades zu besitzen. Es kam nun dem jungen Bosselt zu Gute, dass er auf dem Gebiete der Klein-Plastik eigentlich der einzige Schüler auf der Anstalt war, und dass sich daher sein Lehrer ihm fast vollständig widmen konnte. Diesem verdankt Bosselt, wie er mit Wärme zugesteht, in künstlerischer und technischer Beziehung sehr viel. Auf eine Anregung Kowarziks hin trieb er nun auch Anatomie am Städel'schen Institute, was ihm auf die Empfehlung seiner Anstalt hin ermöglicht wurde.

In diese rege Zeit fällt nun seine erste, *eigene* künstlerische Bethätigung. Seine Individualität regte sich und infolgedessen das geheime Verlangen, sich von dem Einflusse seines Lehrers loszuringen und eigene Wege zu wandeln. Während eines Ferien-Aufenthaltes in Berlin entstand seine erste Porträt-Plakette »Meine Mutter«, welche ihm die warme Anerkennung seines Lehrers eintrug. Sie weist schon recht deutlich die Haupt-Vorzüge der Bosselt'schen Plaketten auf; vor allem jene Straffheit in der Be-

handlung und jenes sichere Fernhalten des Kleinlichen, Minutiösen in der Darstellung, zugleich das Streben, neben wirklicher Natur-Treue gewisse Zufälligkeiten dem »Stil« des Ganzen zu opfern. Mit dieser Arbeit eröffnete sich ihm selbst zuerst eine höhere Perspektive. Wenn er vorher noch immer daran gedacht hatte, nach Vollendung seines Studiums wieder in einem Etablissement wie dem Schulze'schen, wenn auch in leitender Stellung, thätig zu sein, so erfasste er jetzt energisch den Gedanken, als selbständiger, ungebundener Künstler sein Glück zu versuchen. In diesem Plane bestärkt wurde er durch die günstige Beurteilung, die ihm eine kleine Ausstellung im Jahre 1896 in München, in der er mehrere seiner besten Schüler-Arbeiten sowie mehrere vollständig selbständige Schöpfungen zeigte, eintrug.

Wie viel ihm zur wirklichen Künstlerschaft jedoch noch fehlte, erkannte er selbst, mit einer guten Dosis Selbst-Kritik begabt, sehr scharf und zugleich, dass einige Semester akademischen Studiums wohl am geeignetsten seien, die noch fehlenden Lücken seiner Künstlerschaft auszumerzen. Die »académie Julian« in Paris, die den wohlbegründeten Ruf hat, eine gute Pflege-Stätte der plastischen Kunst zu sein, ward ihm empfohlen. Zugleich war es die Bedeutung der französischen Bildhauer-Kunst im allgemeinen, die in ihm den Wunsch erregte, ihr näher zu treten. Und bald stand sein Entschluss fest: »Nach Paris, so schnell wie möglich«. Aber ach, eine grosse, grosse Frage war zur Ermöglichung dieses lockenden Planes zu überwinden, die pekuniäre. Er entschloss sich, da er voll zäher Energie diesen Wunsch aufzugeben keineswegs geneigt war, koste was es wolle, sich das Geld zu leihen, da er weder von zu Hause noch vom Staate einen Zuschuss zu erwarten hatte. Doch einem jungen Künstler, der weiter noch nichts besitzt als »eine Zukunft«, strecken sich bekannterweise nicht allzu lebhaft darlehenbereite Hände entgegen, und wer weiss, vielleicht wäre ihm sein Plan nie gelungen, wenn ihm nicht in der Person eines wackeren Menschen, des Kaufmanns Franz Ziegler, ein Helfer erstanden wäre. Diesen, der nicht viel älter als Bosselt war, und der damals soeben eine deutsche Agentur in Paris gegründet, hatte er in Frankfurt kennen und schätzen gelernt. Es bedurfte nur des leisesten Appels des Künstlers an Ziegler, um diesen zur bereitwilligsten, weitgehendsten Hilfe zu veranlassen. Er stellte ihm Geld und Wohnung, sowie seine ganzen Er-



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Schmuck-Schale in Bronze.*



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Bronze-Relief »Parzen«.*

fahrungen über Leben und Leute in Paris zur Verfügung. — Bosselt war glücklich und im Juli des Jahres 1897 dampfte er von Frankfurt nach Paris und belegte an der académie Julian vor allem das Kolleg für Akt-Studium unter *Professeur Puech.*

Der Republikanismus in Frankreich zeigt sich allüberall; selbst die Verfassung der *académie Julian* ist auf ihn gegründet. Die Überzeugung, dass der Leitende erst die *sekundäre,* die zu Leitenden stets dagegen die *primäre* Erscheinung in einer Gruppe, sie sei von welcher Art sie wolle, seien, bringt jene grosse Achtung hervor, die der Einzelne, und sei es auch der Oberste, stets vor dem Willen der Allgemeinheit besitzt; und diese Achtung ist es, welche der Körperschaft der akademischen Schüler jene grosse Bewegnngs-Freiheit sichert. An der académie Julian regiert der Schüler, nur der Schüler. Der Lehrer tritt nicht als Vorgesetzter, sondern als älterer, erfahrener Mann und Freund an ihn heran. — Das Leben und Treiben im Akt-Saal dieser Schule zeigt deutlich diesen französischen Zug. Die Schüler, stark mit ausländischen Elementen, hauptsächlich Deutschen, Schweizern, Russen und Amerikanern durchsetzt, wählen sich einen Obmann. Meistens fällt die Wahl auf den Ältesten der Gruppe, doch sind auch andere Qualitäten, ganz besonders Sprach-Kenntnisse, für dieses Ehren - Amt ausschlaggebend. Dieser Obmann stellt die Initiative der Schülerschaft dar. Er schlägt vor, die Gesamtheit entscheidet, schnell, glatt und friedlich durch Aufheben der Hände; so wählt man die Modelle, die sich am Montag Morgen auf den Treppen drängen; so bestimmt man, ob Mann oder Weib für eine ganze Woche studiert werden soll, und so entscheidet man sogar über die Stellung, die das Modell auf dem kleinen drehbaren Podium in der Mitte der Schüler einnehmen soll. In alle diese Angelegenheiten mischt sich niemals der Lehrer. Er kann es auch gar nicht, denn nur einen Tag in der Woche und zwar am Sonnabend betritt er den Saal, um das zu korrigieren, was in 5 Tagen geschafft wurde. Dass sich bei solcher Beschaffenheit des Lehrens und Lernens die Individualität



RUDOLF BOSSELT. PREIS-PLAKETTE FÜR DIE AUSSTELLUNG DER KÜNSTLER-KOLONIE IN DARMSTADT.



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Elektr. Lampe (Vorder-Ansicht).*

seiner Zeit bereits publiziert worden sind. Die Ausstellung des Salons 1897 brachte ihm die erste öffentliche Ehrung, wenn auch eine bescheidene. Er hatte eigentlich, wie er lächelnd zugesteht, nur aus *dem* Grunde Arbeiten von sich dem Ausstellungs-Komitee eingesandt, um im Falle einer Aufnahme derselben für die Dauer der Veranstaltung freien Eintritt zu erhalten, der bei ausstellenden Künstlern selbstverständlich ist; und nun glückte es ihm, nicht nur die Aufnahme sofort zugebilligt, sondern zum Schlusse der Ausstellung eine »mention honorable« zu erhalten. — In die letzte Zeit seines Pariser Aufenthaltes fiel auch das Preis-Ausschreiben des preussischen Staates zur Erlangung einer Taufmedaille. Den Entwurf hierzu fertigte er grösstenteils noch auf französischem Boden. Seine Arbeit erhielt, wie bekannt, als weitaus bestes Stück den ersten Preis von 2000 Mk. Doch von höherer Bedeutung als dieser von ihm selbstverständlich lebhaft begrüsste pekuniäre Erfolg war der mit dem Preise verbundene ideelle. Mit einem Schlage wurde er als bedeutende deutsche Kraft, an deren Zukunft man hohe Erwartungen knüpfen durfte, den weitesten Kreisen bekannt. Als diese Entscheidung fiel, es war im Mai 1899, befand Bosselt sich bereits wieder auf deutschem Boden und zwar wiederum in Frankfurt a. M., wo er mit der dortigen Filiale der Bronzewaren-Fabrik Riedinger in engere Verbindung trat, eine Verbindung, die ihm ein wirtschaftliches Rückgrat verschaffte, ohne ihn künstlerisch zu knebeln. Nun folgte auf *einen* Erfolg der andere.

kräftiger Naturen weiter festigt, schwächere wirklich beginnen, sich zu einer solchen zu entfalten, liegt auf der Hand; wer sich gar nicht auf eigenen Füssen halten kann, wird abgestossen. Dort gibt's kein »Grosspäppeln«.

Bosselt modellierte in dieser Art ein Jahr lang. Ab und zu griff er auch zum Zeichen-Stifte, um die menschliche Form im Bilde festzuhalten. Während der Vormittag in der Akademie zugebracht wurde, widmete er den anderen Teil des Tages privaten Arbeiten. Einige ausgezeichnete Porträt-Plaketten entstanden; vor allem die seines Freundes Ziegler und dessen Braut, welche in der »Deutschen Kunst und Dekoration«

Als man bei der Gründung der Darmstädter Künstler-Kolonie darauf bedacht war, in der zu berufenden Künstlerschaft auch einen namhaften Vertreter deutscher Medaillen-Kunst und Klein-Plastik zu besitzen, verfiel man sofort auf die Persönlichkeit Bosselt's. Im Juli 1899 siedelte er nach Darmstadt über, wo er nun eine reichhaltige Thätigkeit entwickelte, die durch die zahlreichen Abbildungen des vorliegenden Werkes nach Möglichkeit illustriert wird.

* * *

Was die eigenartige Gestalt unserer heutigen Plakette anbelangt, so stellt sie sich eigentlich als eine erweiterte Form der Medaille dar, die wiederum ihren Ursprung von der Geldmünze herleitet. Medaille und Plakette, beide dienen sie einem ethischen Zwecke: der Erinnerung. Sie sind gewissermaassen, etwas profan ausgedrückt, Taschen und Zimmer-Denkmäler zur Erinnerung an öffentliche und private Ereignisse, zur Erinnerung an liebe Personen. — Des Plaketteurs künstlerische Mittel sind ungemein eng begrenzt. Der winzige Raum nur zwischen der höchsten Erhebung des Reliefs und zwischen dem eigentlichen Grunde der Metall-Fläche, der in den seltensten Fällen die Höhe von 1—3 mm überschreitet, steht seinen Formen zur Verfügung; in diesen muss er Dimensionen, die in Wirklichkeit beträchtlich sind, hineinschränken. Er wird daher in seinen Darstellungen vorzüglich die Objekte *derart* arrangieren müssen, dass sie in dieser körperlichen Zusammendrängung am wenigsten von ihrem Karakteristikum einbüssen. Deswegen wird er, wenn er Gestalten in der Bewegung zeigen will, in fast allen Fällen die seitliche Darstellung wählen müssen; deshalb wird er, wenn ihn nicht ganz besondere Gründe zu anderem zwingen, das menschliche Gesicht stets im Profil zeigen, und dies ganz besonders beim Porträt. Sind doch die Flächen-Unterschiede des menschlichen Gesichts, von vorn betrachtet, so bedeutend und für dessen Ausdruck so ungemein karakteristisch, das Zusammenziehen all dieser beträchtlichen Dimensionen dagegen bei einem Enface-Porträt in Relief unbedingt geboten, dass den Künstler, der hier Aehnlichkeit anstrebt, die Mittel seiner Kunst im Stiche lassen. Wir begegnen daher Enface-Porträts



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Elektr. Lampe (Seiten-Ansicht).*



auf Plaketten und Medaillen so überaus selten. Doch gerade Bosselt hat versucht, hier das fast Unerreichbare zu erreichen. Im ersten Bande der »Deutschen Kunst u. Dekoration« 1900, Seite 143 und 145, sehen wir zwei derartige Stücke; und obgleich nun die Reproduktion noch bedeutend günstiger wirkt als das metallene Original, können wir nicht umhin, uns bei diesen beiden Gesichtern an dem überaus breiten, fladenartigen Eindrucke, den sie machen, zu stossen. Es sind erfreuliche Zeugnisse für das Streben des jungen Künstlers, bis zu den äussersten Grenzen seiner Kunst vorzudringen. Der Gereiftere steht um eine Erfahrung, aber wohl gemerkt, um eine *selbst gemachte* Erfahrung reicher, von diesem Streben ab und beschränkt sich auf das Einfachere, um desto höher zu steigen. Ich weise auf die Porträt-Plaketten u. Medaillen vorliegender Publikation hin. ——

Bei allen plastischen Schöpfungen in Plaketten- und Medaillen-Form, mit Darstellungen figürlicher Art, ist die *Komposition der einzelnen Objekte in den eng umgrenzten Raum wohl das wichtigste Moment.* Die beste Darstellung im Einzelnen, die höchste Kunst in der Einzel-Form scheitert, wenn zwischen Umgrenzung und der Bild-Einteilung nicht *Harmonie* herrscht, wenn nicht diese Umgrenzung als selbstverständlicher, wohlthuender Abschluss des eigentlichen Bildes empfunden wird. Der Rand muss

gewissermaassen aus dem Bilde herauswachsen, und umgekehrt, das Bild aus dem Rande. Vorzügliche Leistungen in dieser Beziehung sind die Erinnerungs-Medaille, sowie die Preis-Plakette der Darmstädter Künstler-Kolonie 1901. Weniger glücklich nach jener Richtung sind die beiden Reliefs der Parzen, hauptsächlich das rechte. — Augenblicklich ist Bosselt daran, zu jenen guten Leistungen auf dem Gebiete der Medaille noch weitere hinzuzufügen: er arbeitet im Auftrage des Grossherzogs an zwei Verdienst-Medaillen für den Hessischen Staat, eine für Kunst und Wissenschaft, eine für Handel und Industrie.

Eine grosse Anziehung übt auf den Künstler auch das Metall-Gefäss, das eigentliche Prunk-Gefäss aus, das ihm auch besser liegt, wie jene kleinen mit figürlichen Zuthaten geschmückten Gegenstände, von denen wir zwei, die »Schmuck-Schale« und das »Schreibzeug« reproduzieren. Es fällt nicht schwer, hier einen gewissen Einfluss Ludwig Habich's, seines Freundes und Kollegen, nachzuweisen. Seine Gefässe sind zum Teil köstliche Stücke, grösstenteils ernst und geschlossen in der Form, vorzüglich in der Entwickelung und mit hervorragend gut stilisierten Ornamenten geschmückt. Hier triumphiert er ganz besonders durch das seltene Verständnis, welches er dem Stoffe, dem Metalle entgegenbringt. Der harten Zucht seiner Lehrzeit verdankt er diese Einsicht und diesen Schatz an Erfahrung, um den ihn, ach, wie viele aufrichtig beneiden können. Alle hier abgebildeten Gefässe, kein einziges ausgenommen, sind von ihm selbst modelliert. Besonderer Beachtung wert sind die beiden »Blumen-Vasen«, deren pittoreske Form für Metall geschaffen sind wie keine andere. Unterstützt wird die gute Wirkung dieser Gegenstände durch die vorzügliche Patinierung der Metalle, die der Firma Ernst Stelzer in Frankfurt a. M. zu verdanken ist. Die »elektrische Lampe« zeichnet sich mehr durch *technische* Ingeniösität aus als durch formelle. Der eigentliche Leucht-



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT: *Bronze-Gefässe.* Patinierung von ERNST STELZER—FRANKFURT A. M.



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. PRUNK-GEFÄSS IN BRONZE.



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. PRUNK-GEFÄSSE IN BRONZE.



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. PRUNK-SCHALE IN BRONZE.



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Porträt-Plakette.*

ein Stück, das in seiner *Straffheit* zu sehr an ein strenges architektonisches Gebilde erinnert; ihm fehlt jene Zierlichkeit, jene Grazie, die einem glänzenden Gebilde aus kostbarem Metall, das einen schönen Frauenleib zieren soll, nicht mangeln darf. Doch sind solche Fälle nur Ausnahmen. Fast immer trifft er mit Sicherheit den richtigen Ton, der jedem Stücke gebührt.

Was veranlasst uns nun eigentlich, der Kunst Bosselt's eine richtunggebende Bedeutung beizumessen, was bringt ihn in die Reihe derer, die wir als Pioniere einer neuen Stil-Entwickelung anerkennen? — Diese Einschätzung fusst nicht in erster Linie auf der Ausschaltung des historischen Elements, sondern auf dem Werte dessen, was hier über dieses blosse »Nein« hinaus aufgebaut ist. Und diesen Wert erkennen wir klar bei eingehender Betrachtung. *Diese Kunst hat ein Ziel;* ein fernes Ziel zwar und ein noch nicht völlig geklärtes. Es verstandesmässig festzulegen, ist unmöglich; der Rhythmus dieser Formen spricht deutlich genug

Körper an ihr ist ein schmaler kreisrunder Ring aus Glas, der im Falle des Gebrauches in seiner ganzen Ausdehnung aufstrahlt. An der Figur stört vor allem der etwas steinerne Ausdruck ihrer Gesichtszüge; nicht weniger die steife Bekleidung, die alle Glieder umpanzert und deren Ober-Teil unwillkürlich an ein Korsett erinnert. — Der Schmucksachen, die in den letzten anderthalb Jahren Bosselt's Hand entsprangen, gibt es eine Unzahl. Wir sehen Kämme in Gold, Silber und Elfenbein, Gürtel-Schnallen aller Arten und Hals-Schmuck wie Diamanten-Kolliers, Ketten, Broschen, Nadeln usw. — Es ist hocherfreulich, dass Bosselt dieses Gebiet, auf dem seit Jahren so unendlich viel *gepfuscht* wird, sich ganz zu eigen gemacht hat. Er *lehrt* hier wohl am nachdrücklichsten. Hier und da begegnet uns zwar



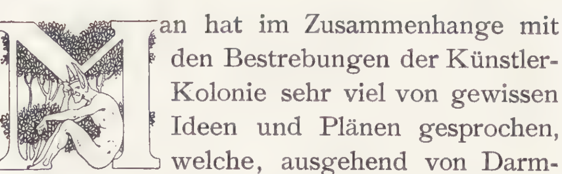
RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Porträt-Medaille.*



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Blumen-Vase in Bronze.*

von ihm. Und darum ist diese Kunst ein Faktor für die Weiter-Entwickelung der Kunst im ganzen, weil sie nur dies Ziel kennt und ihm folgt. Tändeln und Faseln, Koketterie und Kaprize sind ihr ebenso fremd, wie der Gedanke an Dritte, wie ein Schielen auf das Publikum und dessen »Geschmack«. Diese Schöpfungen stammen aus dem Grunde einer Seele; sie sind stille, unbelauschte Zwiegespräche des Künstlers mit einer höheren Macht, denen der Gegenstand nur Schreibtafel ist. Tändelnde Geister in unserer sogenannten Künstlerschaft haben wir eine Menge. Sie werden unsere Kunst auf ihrem neuen Wege keinen Schritt vorwärts bringen. Was wir brauchen, sind ernste Ringer im Kleinen wie im Grossen; Ringer, nicht um die billigen Blumen der Stunde, sondern um jenes grosse, eherne Ziel über uns. FELIX COMMICHAU.

Ideen zu einer festlichen Schau-Bühne.



Man hat im Zusammenhange mit den Bestrebungen der Künstler-Kolonie sehr viel von gewissen Ideen und Plänen gesprochen, welche, ausgehend von Darmstadt, auf die Schöpfung einer festlichen Schau-Bühne neuer Art und ausgesprochen *kultlicher* Wesenheit hinzielten. Insoweit diese Erörterungen sich an die Ausstellung von 1901 anknüpften, waren sie freilich sehr irrtümlich und sehr verfrüht. Nur jene über die Maassen leichtfertige, unstäte und freche Göttin, die unsere Väter als »Frau Fama« kannten und als die Mutter der Gerüchte so seltsam abgebildet haben, konnte aus dem Umstande, dass zur Ergötzung der Ausstellungs-Besucher auch ein kleines Sommer-Theater eingerichtet wurde, die vorschnelle Folgerung ziehen und verbreiten, dass dieses Bretter-Haus die Stätte ernster Bemühungen um unerhörte Dinge sein würde. Wenn vielleicht auch vorübergehend daran gedacht wurde, wenigstens in engster Begrenzung einmal anzudeuten, in welcher Richtung die neuen Ideen sich bewegen, so ist doch niemals versucht worden, diese zum Anhängsel einer Ausstellung zu erniedrigen, und die beteiligten Künstler waren wohl sehr erstaunt, wenn trotzdem die deutsche Litteratur und Presse nicht zur Ruhe kam über diese »Absichten«, welche ihr offenbar ganz besonders unheimlich erschienen. Um so mehr dürfte hier der Ort sein, die Prinzipien darzulegen, wenn auch nur in aller Kürze und chronistischer Sachlichkeit.

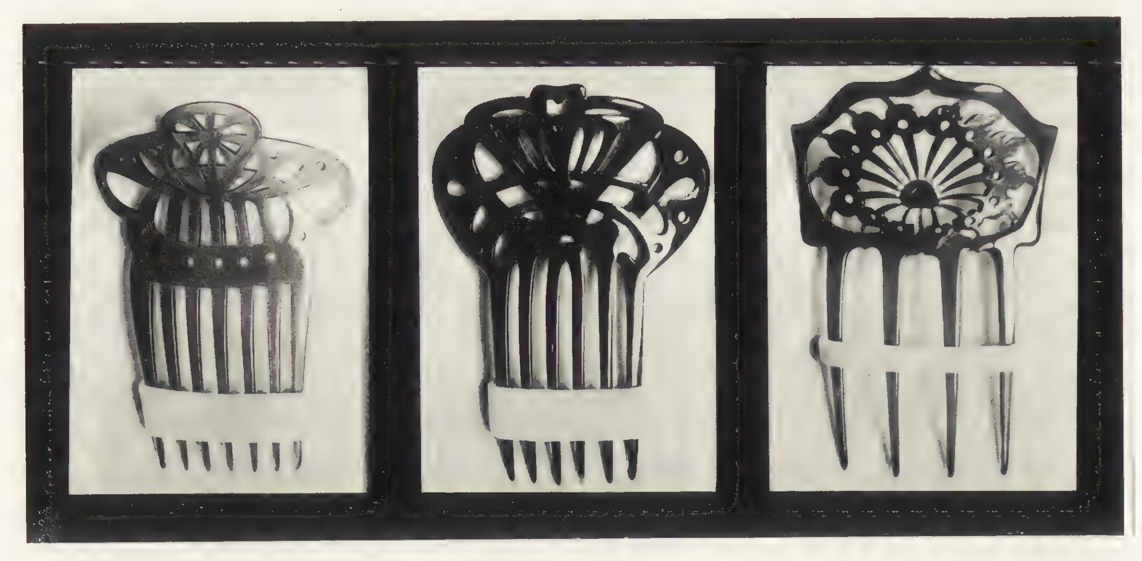
Das Erste, was über diese Bestrebungen von Darmstadt aus in weiteren Kreisen bekannt wurde, waren die Aufsätze von Georg Fuchs, welche schon vor dem Zusammentreten der Künstler-Kolonie in der »Wiener Rundschau« vom 15. Mai, 1. und 15. September 1899 erschienen, und die später ihre

Ergänzung fanden in den Essays »Gedanken über die tragische Kunst« (Frankfurter Zeitung vom 14. September 1900), »Vom Stil der Schau-Bühne« (»Lotse«, 22. Dezember 1900) und »Zur künstlerischen Neugestaltung der Schau-Bühne« (»Deutsche Kunst und Dekoration«, Januar-Heft 1901 S. 200 ff.), welcher vielfach abgedruckt wurde.

Folgen wir zunächst in grossen Zügen dem in diesen Ausführungen niedergelegten Gedankengange! Die Tendenz, welche die richtunggebenden Geister der Gegenwart beherrscht, ist die: der Kunst ihre gebietende Stellung *im Leben* zurückzugewinnen, sie von ihrem litterarisch-theoretischen Schein-Tode zu erlösen und sie als gebietende, rhythmisch gestaltende Kraft unmittelbar auf das Leben einwirken zu lassen. In der Bau-Kunst, in den bildenden und schmückenden Künsten ist in jüngsten Tagen ein Umschwung eingetreten. Es mehren sich die Zeichen, dass das Reich der *Schönheit* wieder nahe herbeigekommen sei. Einige, und nicht gar so wenige, sind schon unter uns, welche die Kunst wieder so ritterlich und vornehm zu nehmen wissen, wie dermaleinst die Grossen und Erlauchten zu Zeiten der edelsten Blüte: die Kunst als ein *sinnliches* Glück, als das schöne, ewige Wahrzeichen ihres schönen, doch — ach — allzu flüchtigen, tief ausgekosteten Lebens! — *Die Kunst und somit auch die Kunst der Schau-Bühne hat eine Stätte in unserem sinnlichen Leben, und die soll ihr wiedergegeben werden.* Aus dieser Erkenntnis kommen wir zur *Überwindung der bisher geltenden lehrhaften (litterarischen) Auffassung* unserer Kunst und ebenso der *stofflichen,* die eben jetzt mit dem »Naturalismus« zu Grabe getragen wurde. Es wird an der Befreiung der bildenden Künste eher zu ermessen sein, wie das zu verstehen sei. Wir haben in der bildenden Kunst uns abgewendet von der Darstellung der Historien und der niedlichen Erzählungen. Wir haben ferner gebrochen mit der freudelosen Kennerschaft und haben begonnen, unsere Hallen und Gemächer mit Werken der Bildnerei zu *schmücken.* Jetzt erblicken

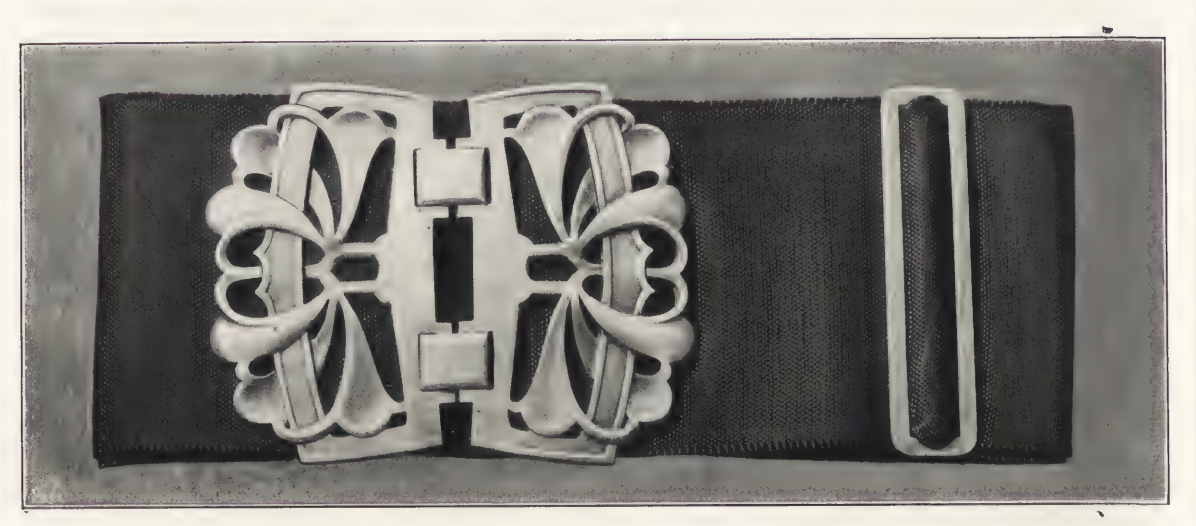


RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Blumen-Vase in Bronze.*

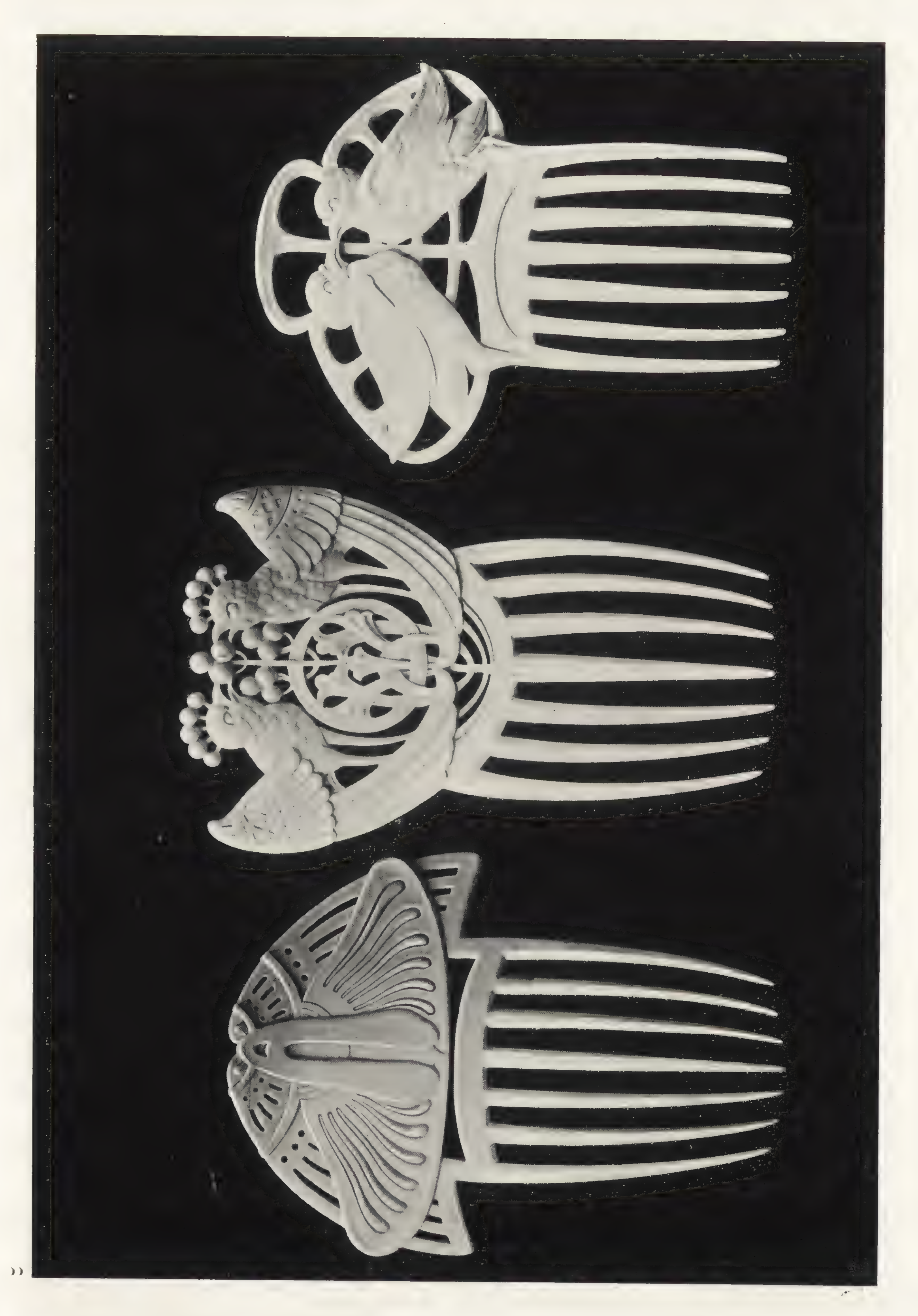


RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Kämme in Schildpatt.*





RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Gürtel-Schnallen in Silber.*



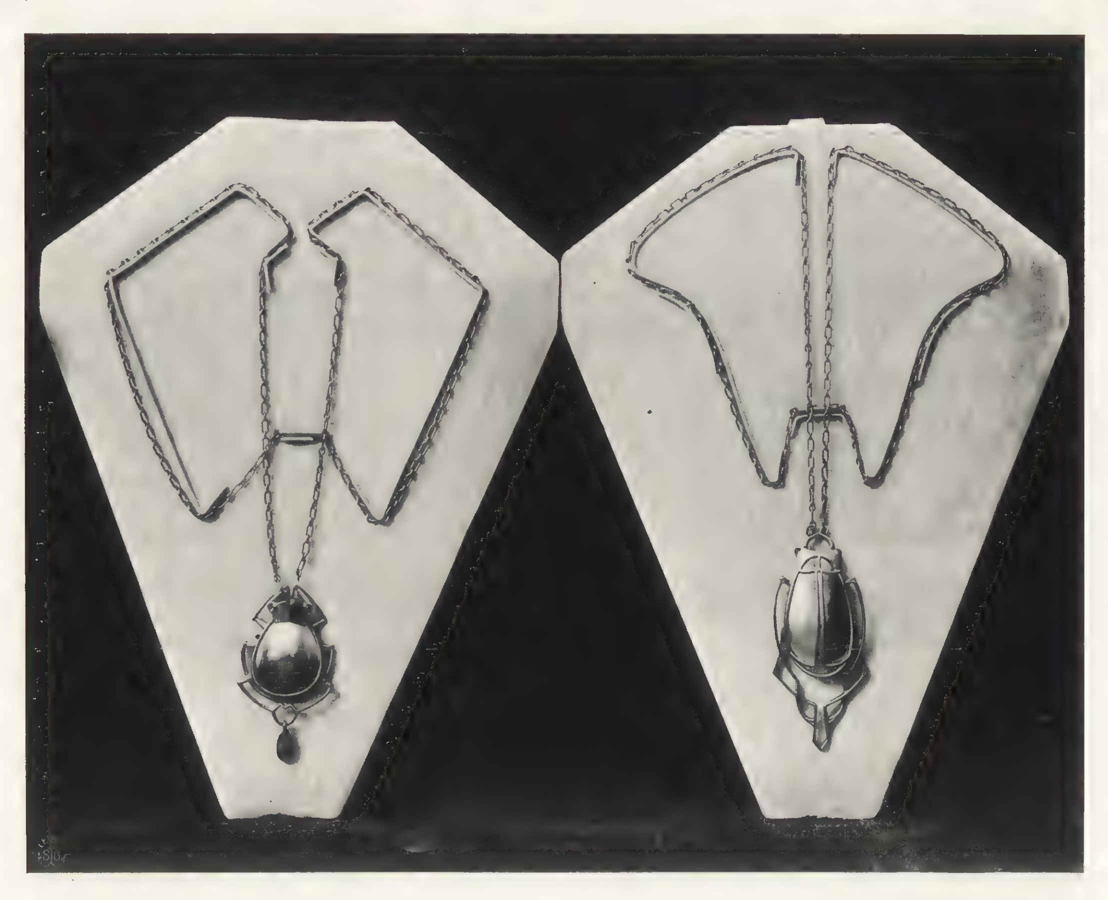
RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT.

KÄMME IN ELFENBEIN.



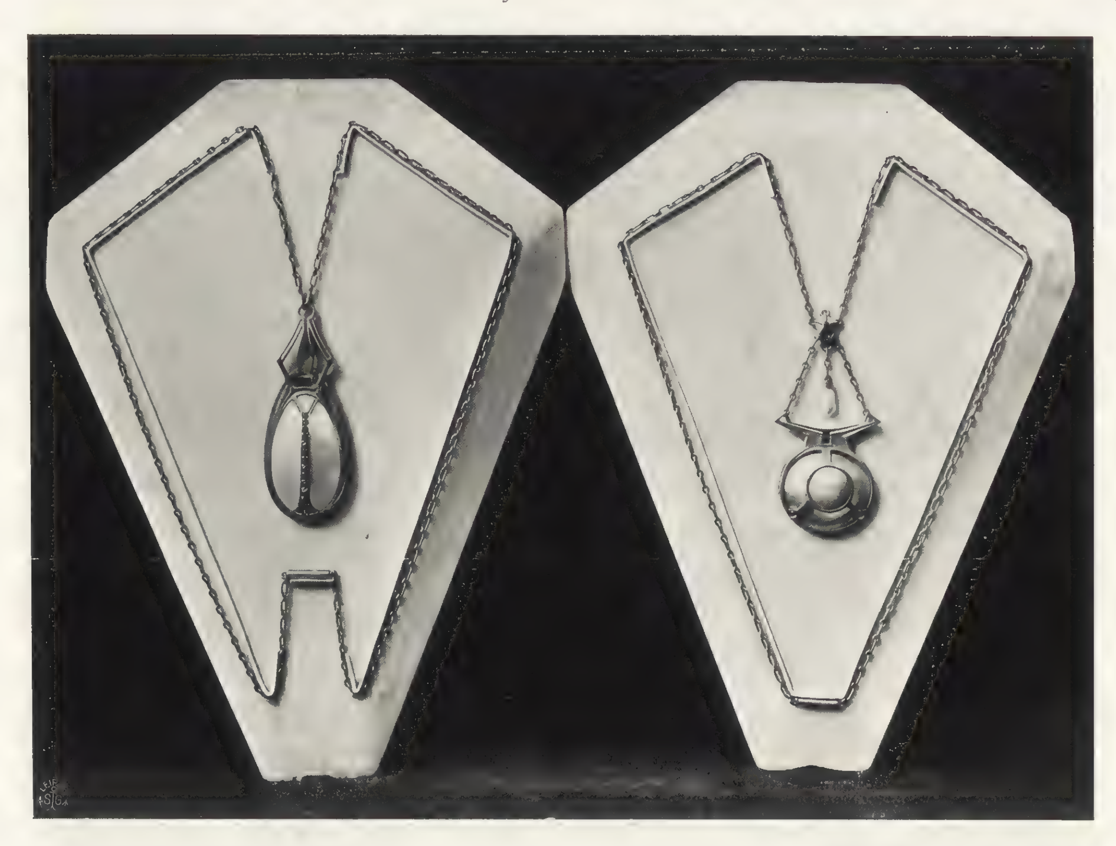


RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. SCHMUCKSACHEN.



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Hals-Schmuck in Gold.*

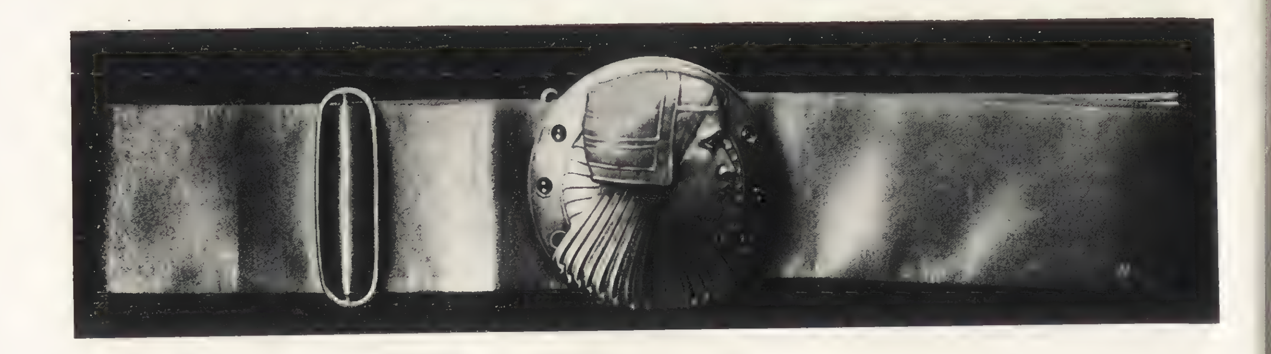
wir in den Werken der Maler und Bildhauer nicht sowohl seltsame Gegenstände, die man zur *Belehrung* und wissenschaftlichen Erörterung in abgeschlossenen Speichern (»Museen«, »Gallerien«) aufhebt, sondern zuvörderst schöne Dinge, die an einem bestimmten Platze in der Umgebung unseres *Lebens* einen *als notwendig empfundenen* Klang, eine schmückende Erfüllung bieten sollen. — Ist die bildende Kunst ihrem Ursprunge und ihrer natürlichsten Beziehung zum *Leben* nach — *Schmuck*, so ist die Kunst der Schau-Bühne — ein *Fest.* Wie jene von den »Museen« und »Gallerien«, so soll diese von dem »Theater« und »Konzert« erlöst werden, sie sollen beide nicht mehr nur »Bildungs-Mittel«, »Sehenswürdigkeit«, wenn auch noch so verfeinerter Art, bleiben! Das Leben errichtet ihnen vielmehr aus seinen *Bedürfnissen* die Rahmen, die ja bei der Malerei und bei der Schau-Bühne sichtbar und gegenständlich sind. Innerhalb dieser Rahmen, die der Künstler zur Erhöhung der festlichen Freude schöpferisch erfüllen soll, kann man sagen, dass das Leben sich wiederhole. Allein diese Wiederholung findet nicht statt unter den gleichen Gesetzen, wie in der von uns für »Wirklichkeit« ausgegebenen Welt, sondern sie vollzieht sich, gezwungen durch die Umrahmung, in *abgekürzten Rhythmen.* Während die »Aussenwelt« infolge ihres ungeheuer langsamen Pulsschlages uns, die wir nur wenige Tage leben, niemals als Ganzes, als Vollendetes erscheinen kann, gelangt die Kunst in ihrem schnelleren Takte zu einem Ende, so dass in ihr das Einmalige immer zugleich als das Ewige, der Ausschnitt als das Ganze, das Einzelne als die Gattung erscheint, kurz, dass wir die Welt im Bilde so sehen, wie etwa Götter die wirkliche Welt sehen möchten, indem sie in alle Vergangenheit und alle Zukunft schauen und aller Dinge Grund und aller Dinge Zweck erkennen und *den Sinn alles Lebens.* Sobald abgesehen wird von dieser Vereinfachung und rhythmischen Übertragung, sobald man



RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. *Hals-Schmuck in Gold.*

»lebensgross« und »lebenswahr« erscheinen möchte, zerstört man die natürlichsten Grundlagen der Kunst. Deshalb ist der neuerdings von einzelnen verkündete »Naturalismus« nicht eine Richtung *in* der Kunst, sondern eine Richtung *gegen* die Kunst. —

Ohne Umschweife gesprochen: Was wollen die Menschen, wenn sie vor die Schau-Bühne kommen? — Sie wollen nichts, als sich erheben und sich erbauen: sie wollen ein *Fest.* Diesen Anspruch *muss* die Kunst erfüllen, wenn anders sie eine Stätte und Wirksamkeit im Leben behaupten will. *Goethe* sagte vom Theater: »Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste und Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, *und zwar auf bedeutender Stufe,* zusammenwirken, so gibt es ein *Fest,* das mit keinem anderen zu vergleichen«. — Wenn wir nun zusehen, wie wir bei dem heutigen verwirrten Stande der Dinge wieder zu einem solchen Feste gelangen könnten, so bleibt uns nichts anderes, als eine neue Einrichtung zu schaffen: das *Fest-Spielhaus.* Der Gedanke *Goethe's* und *Richard Wagner's, alle Künste* zusammenwirken zu lassen zur Krönung des Festes, das eine Gemeinde in dem Hause begeht, ist festzuhalten. Schon die *Ankündigung* soll eine gewisse Würde wahren. Wir laden die Menschen zu einem Feste. Sie kommen zusammen, einem Rufe folgend, der ihnen die *Erfüllung einer grossen Sehnsucht* feierlich verhiess. Sie sehen sich in seltsamer *Spannung* und erregter *Erwartung* und erkennen sich plötzlich als *Gemeinschaft;* den *Sinn des Lebens* wollen sie wissen, sie wollen fühlen, dass es ein Trost sei, zu leben, und wollen dem erschauten Sinne des Lebens zujauchzen. — Es ist uns wohl bewusst, dass dies nicht von heute auf morgen verwirklicht werden kann, auch wollen wir hier nicht darauf eingehen, durch welche Maassnahmen äusserlicher Natur dieses Ziel erreicht werden könne; das mag besonderen Ausführungen oder dem Willen eines Fürsten





RUDOLF BOSSELT—DARMSTADT. GÜRTEL-SCHNALLE UND BILD-RAHMEN.



RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT. *»Heimkehr«. Oel-Gemälde. Besitzer: Der Künstler.*

vorbehalten bleiben. Jedoch scheint es uns nicht so ganz unzeitgemäss, wenigstens die *Aufgabe* als solche einmal zu entrollen.

Es wurde hierbei mit Absicht der philosophische, oder vielmehr im neuen Sinne religiöse Grundgedanke dieser Bewegung in den Vordergrund gestellt. Denn gerade an diesem erweist es sich, dass diese Ideen nicht willkürlich aus dem Geiste Einzelner entsprangen, sondern dass sie, wenn auch immer nur von wenigen vertreten, eine *Tradition* haben. So lange man in Deutschland um eine eigene Kultur ringt, so lange trachtet man auch nach solch einem Tempel, in dessen weihevollen Räumen *alle Künste im Verein* sich zu einem neuen Kulte verbünden. Und wenn unsere Kultur jemals so hoch entwickelt sein wird, dass sie diesen Tempel aus ihrem Schoosse hervorgehen lässt, so werden wir nicht umhin können, *Goethe* als denjenigen zu preisen, welcher den Grundstein gelegt hat. Noch vor kurzem hat Marg. Plath (im Oktober-Hefte der »Preuss. Jahrb.« S. 45) an die Stelle bei *Steffens* erinnert, wo dieser sagt: »In dem Kreise der Goethe, Fichte, Schelling, Schlegel bestand der bewusste, leidenschaftliche Wille, gemeinsam die philosophische Welt-Ansicht zu vollenden, ihr in der Dichtung ergreifenden Ausdruck, im Leben Anwendung und Herrschaft zu verschaffen«. Und was ist es denn anders, was wir, bei tiefster und vornehmster Auffassung der heutigen Kultur-Bewegung, erstreben, als eine Beherrschung des Lebens durch die Kunst vom Kleinsten bis zum Grössten, in dem sich *alle* Künste vereinen, den Herrscher-Willen der Schönheit durch das Drama triumphierend in die Seelen zu ergiessen?

Und dies ist auch die Lebens-Auffassung, von der aus *Peter Behrens* diesem grössten Kultur-Ziele unseres Zeitalters nahe kam, und

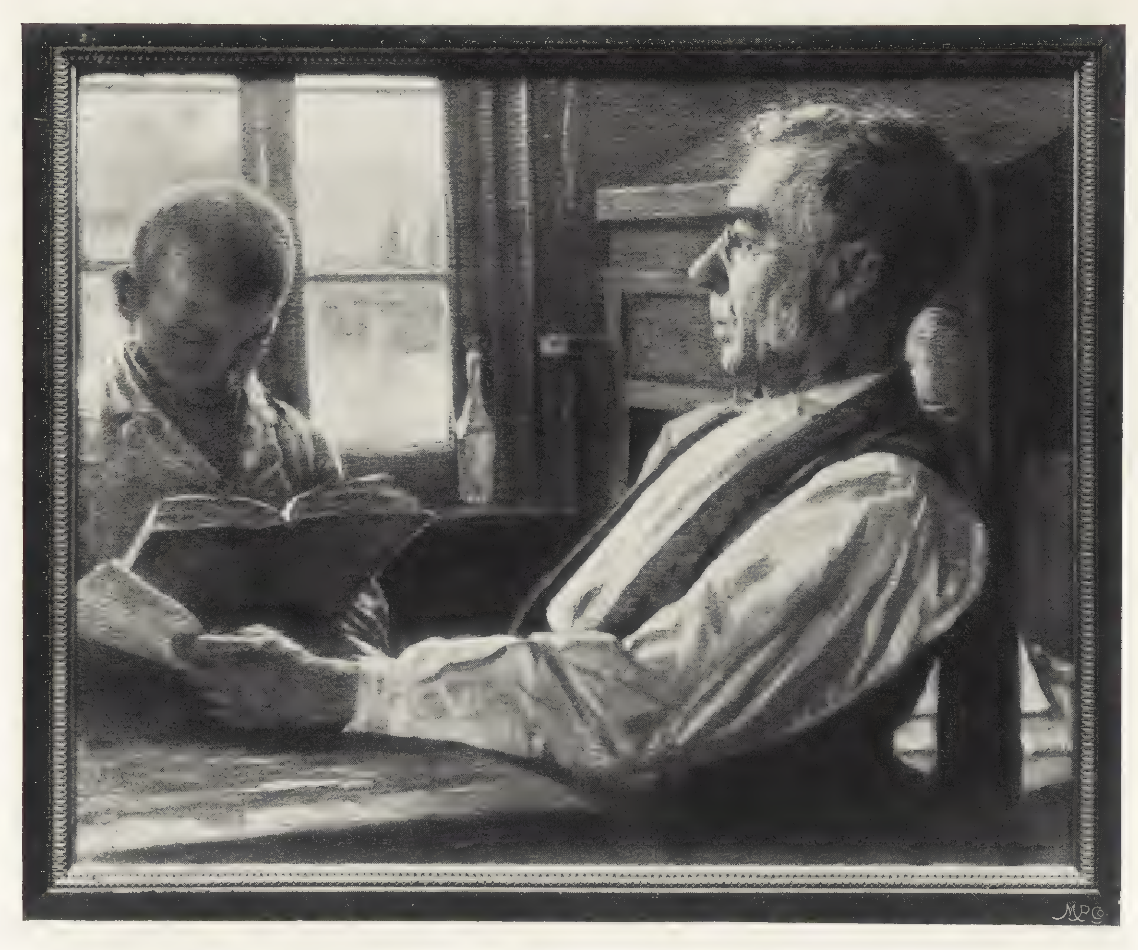


RICHARD HÖLSCHER: »SCHALMEI-BLÄSER«. ÖL-GEMÄLDE.
IM BESITZ DES HERRN ALEXANDER KOCH—DARMSTADT.



RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT.

»DIE MUTTER«. ÖL-GEMÄLDE.
IM BESITZE DES KÜNSTLERS.



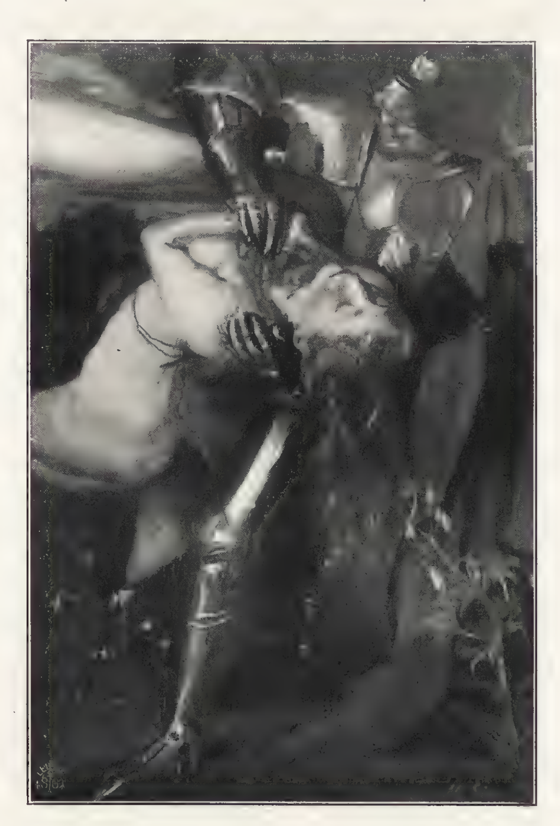
RICHARD HÖLSCHER—DARMSTADT. *»Im Eck-Zimmer«. Oel-Gemälde. Besitzer: Der Künstler.*

die ihn veranlasste, jene bedeutsamen Pläne zu entwerfen, welche in seinen Schriften über diese Frage enthalten sind, vornehmlich in dem Manifeste »*Feste des Lebens und der Kunst,* Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultur-Symboles«. Behrens, der Baumeister und bildende Künstler, dem Ideale des universell-schöpferischen Menschen so kraftvoll zustrebend wie nur wenige Andere, hat innerhalb dieser Darlegungen, die ihn von seiner Kunst aus zur Auffassung eines »Universums der Künste« in der Schau-Bühne führten, auch die sachliche Durchführung der Idee dem Wesen nach umrissen. Er sagt hierüber: »Der Stil ist das Symbol des Gesamt-Empfindens, der *ganzen* Lebens-Auffassung einer Zeit, und zeigt sich nur im Universum *aller* Künste. — In unserem rechten Stolze auf unsere Zeit — und anregend für uns zu höheren Zielen, wollen wir nun ein Haus errichten, das der *gesamten* Kunst eine heilige Stätte sein soll, ein Sinnbild unseres Überschusses an Kraft, zur Feier unserer Kultur. — Am Saum eines Haines, auf dem Rücken eines Berges, soll sich dies *festliche Haus* erheben. — Seine Säulen sind umkränzt, und von sieben Masten wehen lange Fahnen. Auf der hohen Empore stehen Tuben-Bläser in glühenden Gewändern und lassen ihre lang gezogenen Rufe weit über das Land und die Wälder ertönen. Es öffnen sich langsam die grossen Thorflügel, und man tritt hinein in den hohen Raum. Hier sind alle Farben tiefer gestimmt, wie zur Sammlung. Hatten wir unten in unserer gewohnten Umgebung alles so gestaltet, dass es Bezug auf unser tägliches Leben habe, auf die Logik unserer Gedanken, auf unser sinnliches Zweck-Bewusstsein, nun erfüllt uns hier oben der Eindruck eines *höheren* Zweckes, die Befriedigung unserer Über-



PROF. W. TRÜBNER—FRANKFURT A. M. *»Akt«.*

sinnlichkeit. Der Formen überwältigende Kühnheit, der Einklang der Farben, Wohlgerüche feierlicher Art, das Brausen der Orgel, jubelnde Geigen, das Siegesbewusstsein der Trompeten: Alles eröffnet unsere Seele einem zweiten, ihrem *ewigen* Leben — wir sind von der Schwelle an Teilnehmer an der Offenbarung des Lebens. — Der Raum für diese Teilnehmer liegt in amphitheatralischer Anordnung um eine flache Bühne herum, eine Bühne für *reliefartige* Wirkung, mit vorspringendem Proszenium. Hiervor, ähnlich der Orchestra, ist der vertiefte Platz für die Musik. Lebende Blumen, ein blühender Garten, verwehren das Gefühl der Abgeschlossenheit. Die Sitze sind so gestellt, dass der Verkehr zwischen allen Plätzen ermöglicht bleibt. Wir wollen gesellige Menschen bleiben, und froh sein unseres schönen Lebens, uns nicht nach dem Schlusse sehnen, um aufatmen zu können Wir wollen uns *nicht an bestimmte Spiel-Stunden* binden, es kann Tag sein oder Abend. Wir werden das *Tages-Licht* durch gedämpfte Scheiben einfallen lassen und einen Akkord finden mit dem künstlichen Lichte. — Der *Übergang zur Bühne,* der bisher durch das Orchester und die Rampe vom Raum der Zuschauer abgeschnitten war, soll jetzt durch eine *ansteigende Terrasse* vermittelt werden. Wir wollen uns nicht trennen von unserer Kunst. Das *Proscenium,* der wichtigste Teil unserer Bühne, ist im baulichen Gedanken vollkommen vereinigt mit dem Saal. Dahinter, in grösserer Breite als Tiefe, schliesst sich die Bühne an. Die grössere Ausdehnung in die Breite bedingt die *reliefartige* Anordnung und reliefartige Bewegung der Gestalten und Aufzüge. Das Relief ist der markanteste Ausdruck der Linie, der *bewegten* Linie, der *Bewegung,* die beim Drama alles ist. Wie der grosse Raum in allen Teilen der Dichtung entsprechend abgestimmt ist, so treffen auf der Bühne die Farben und Formen dieser Stimmung gleichsam zu ihrem Glanzpunkt zusammen. Die *gleiche Architektur* (wie im Saale der Teilnehmer) setzt sich



MAX SLEVOGT—MÜNCHEN. *»Frau Aventiure«.*



PROFESSOR EUGEN BRACHT—BERLIN. *Landschaft. Oel-Gemälde.*

fort. Es sind an den Seiten *keine Kulissen* — es sind Wände, die rein durch Schönheit die Erhabenheit des Bodens kennzeichnen. Es sind keine Soffitten da, die den Schall verschlucken; der Hintergrund wird seinem Wesen gemäss lediglich so ausgefüllt, dass er die Stimmung der bewegten Handlung vorteilhaft zum Ausdruck bringt. Der Geniessende schafft sich ein herrlicheres Bild durch seine teilnehmende Fantasie, als es Leinwand oder Bretterverschläge auch nur von Ferne erreichen können«. So Behrens.

Die sozialen, religiösen und künstlerischen Umwälzungen, welche jetzt innerhalb der europäischen Kultur eingesetzt haben, münden in der Bildung einer *neuen Gesellschaft* als Träger eines geistigen Lebens. Dieser einen *Mittelpunkt* und Kult zu schaffen, das soll die Schau-Bühne neuer Art! Die neue Gemeinde, die neue Gesellschaft aber, welche zu den Sitzen dieses Tempels kommen wird, schliesst die bevorzugten Individualitäten in sich, ohne die Schranken der alten, nunmehr sich auflösenden Sozietät noch anzuerkennen; das ist uns wohl noch nie so entscheidend bewusst geworden, als an dem Tage, da Ernst Ludwig, Grossherzog von Hessen und bei Rhein, sich mitschöpferisch an die Spitze des Zuges zuversichtlicher Geister stellte, die hinaufziehen zu der Höhe, auf der sich einst das Mysterium der Lebens-Vollendung

im leuchtenden Symbole der Tragödie feierlich enthüllen soll. — Und so konnte denn Peter Behrens in der Fest-Schrift, welche er dem Grossherzoge zum 15. Mai 1901 dargebracht hat, verkünden: » . . . eine jede Lebens-Thätigkeit soll im Geiste unserer Zeit Schönheit geben und alles, was zum Leben gehört, soll Schönheit empfangen. So wird uns die Schönheit wieder zum Inbegriff der höchsten Macht, zu ihrem Dienst entsteht ein *neuer Kult.* Ihm sollen wir ein *Haus* errichten, eine Stätte, an der sich zur Weihe unseres Lebens *alle* Kunst feierlich entfaltet.« — Wie sehr stimmt doch dieser Vorsatz überein mit jenen Absichten Goethe's und der Führer der Romantik, von welchen uns Steffens berichtete! — Und wenn wir, zweifelnd, dass es uns beschieden sein möge, schon bald ein so grosses Ziel zu erreichen, uns nach einer Gewähr der Thatsachen umsehen, so werden wir nicht umhin können, in der feierlichen Handlung, mit welcher die Künstler-Kolonie ihre Ausstellung eröffnete, dem Wesen nach schon das neue Drama zu erkennen. Hier hatten sich *alle* Künste vereinigt, um in rhythmischer Bewegung das »Sinnbild neuen Lebens« feierlich zu entfalten; und um die ersten frühen Boten eines »neuen Lebens« zu grüssen, war die Fest-Gemeinde vor dem Ernst-Ludwigs-Hause um ein jugendliches Fürsten-Paar versammelt worden. So erhob sich das Symbol aus dem Zweck und Geist des Festes, um diesem einen vollendenden Ausdruck zu verleihen und erschloss zum ersten Male in weihender Begehung das Drama der Zukunft. —

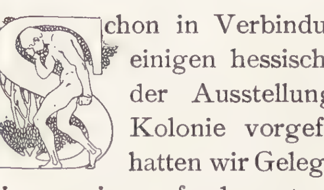


PROFESSOR EUGEN BRACHT—BERLIN. *Landschaft. Oel-Gemälde.*



OTTO H. ENGEL—BERLIN. »*Sturm*«. *Oel-Gemälde.*

Deutsche und russische Malerei auf der Darmstädter Ausstellung.



Schon in Verbindung mit den von einigen hessischen Künstlern auf der Ausstellung der Künstler-Kolonie vorgeführten Gemälden hatten wir Gelegenheit genommen, ein wenig auf das etwas abenteuerliche »Gebäude für Flächen-Kunst« und seine Gäste einzugehen. Unser Urteil über diesen Teil der Ausstellung konnte nur insofern ein günstiges sein, als hier, wenn auch nicht in konsequenter Darbietung, einige gute Kunst-Werke zu sehen waren, und als insbesondere eine kleine Gruppe tüchtiger *einheimischer* Maler sich einem erweiterten Kenner-Kreise vorteilhaft präsentieren konnte. Unter diesen nahm der Darmstädter Maler *Richard Hölscher* eine ausgezeichnete Stellung ein, und die von ihm Mitte Oktober im Darmstädter Kunstverein in Gemeinschaft mit *Wilh. Bader* veranstaltete Kollektiv-Ausstellung gibt um so nachdrücklicher Veranlassung, der feinen, echten Kunst Hölscher's einige Worte zu widmen. Wenn irgend einer unter den jüngeren hessischen Malern, so hat er das Erbe Heinz Heim's angetreten und, ernst ringend mit den Problemen einer besonderen Natur-Anschauung und Koloristik, weiter gebildet. Da war der frische, überaus substil gemalte »*Schalmei-Bläser*«, der auf den ersten Blick ganz so aussah, als ob er von Heinz Heim selber gemalt sei. Hier war ganz sein Prinzip einer möglichst weichen, feinen Licht- und Farben-Verteilung, welche den in die Landschaft hineinkomponierten



RICHARD KAISER—MÜNCHEN. *»Strasse bei St. Alban«. Oel-Gemälde.*

menschlichen Körper mit dieser zu einer Einheit verschmilzt und zu einem an feinsten, zärtesten Nuancen wunderbar reichen Akkord zusammenstimmt. In dem mit Sorgfalt durchgebildeten Kopfe des Knaben fanden wir auch jenen ernsthaften Humor, der Heim's Gassen- und Bauernbuben-Bildern einen so hohen Ruhm erworben hat. Und wie der bekleidete Körper und das braune Inkarnat der unbekleideten Beine und Füsse aus dem absichtlich flach und unbestimmt gehaltenen, grünen Hintergrunde herausgearbeitet war, das zeigte erst recht, dass Hölscher den Prinzipien Heim'scher Kunst mit vollem Verständnisse und glücklichstem Gelingen gefolgt ist. Hierzu mag eine »von Haus aus« bestehende Übereinstimmung der Welt- und Kunst-Auffassung das Ihrige beigetragen haben; was noch daraus erkennbar ist, dass Hölscher, wie auch Heim, sich mit grosser Liebe in das Leben und Empfinden des Volkes, der Einfachen und der Kinder versenkt und sie mit ihrer Umgebung, ihrem Thun und Treiben, Lust und Weh als eine *Einheit* zu fassen sucht, eine Einheit, die vorzugsweise durch koloristische Mittel zum Ausdruck gebracht wird. Werke dieser Art sind Hölscher's »Mutter«, »Im Eckzimmer«, »Mädchen kartoffelschälend«, »Ruhe« — ein prachtvoll aufgefasster Typus des Handwerkers! — und endlich die Perle dieser Serie »Heimkehr«, ein Bild, für das Hölscher ein seinen Schöpfungen vorteilhafteres *kleines* Format gewählt hat, und welches seinen Stil sehr energisch und geschlossen zum Ausdruck bringt. Das Bildchen hat im Geiste eine gewisse Verwandtschaft mit Meunier, nur dass Meunier den im Kampfe um das Dasein ringenden Proletarier darstellt, während Hölscher uns den im Einklange mit der



KONSTANTIN SSOMOFF—ST. PETERSBURG. *»Heimliche Botschaft«. Oel-Gemälde.*



PH. MALJAWIN. *Porträt der Baronin v. Wolf.*

heimatlichen Mutter Erde sein Tagewerk frohgemut vollbringenden jungen bäuerlichen Menschen durch seine Kunst zum Symbol erhebt. Dass ihm dies gelungen ist, das verdankt er dem konsequenten Festhalten an der stilistischen Wesenheit des Bildes, die in den Linien, welche Rechen-Stiel, Profil des Knaben, Hut-Krempe bilden und in deren Verhältnis zu den Linien der ganz köstlich als Hintergrund behandelten, weichen Landschaft ihre Grundlage hat, und in ihrer delikaten Abtönung fast gobelinartig wirkt. Während das stilistisch sonst nicht minder wertvolle Bild »Mutter«, dessen symbolische Bedeutung ja unverkennbar ist, noch einige nicht ganz bewältigte Stellen aufweist, so namentlich in der Partie über dem Köpfchen des Kindes, ist hier alles bis zum vollständigen, schönsten Einklange durchgebildet. Wenn dieses Bildchen nicht in einer hessischen Gallerie eine bleibende Stätte finden sollte, müsste man sich in der That sehr verwundern.

Stärker als bei Heim, tritt im Schaffen Hölscher's der Landschafter hervor. Er begegnet uns in dieser Kollektion mit einigen

Studien, fast durchgängig Abendstimmungen, die uns auch nach dieser Seite den Eindruck einer abgeschlossenen Künstler-Persönlichkeit gewinnen lassen. Es sind kleine, intime Bildchen, erfüllt von einer weichen volksliedmässigen Lyrik, die sich bescheiden, fast scheu und verlegen zu verbergen sucht, aber gerade dadurch um so angenehmer wirkt.

Doch kehren wir wieder zurück auf die Mathilden-Höhe! — Hier waren von Künstlern *hessischer* Abstammung noch einige bemerkenswerte Bilder vorgeführt worden. So von Prof. *Eugen Bracht* eine »Herbst-Landschaft«. Da diese aus technischen Gründen nicht für die Reproduktion geeignet war, so bringen wir hier Abbildungen nach zwei anderen neuen Schöpfungen des Meisters, der ja jetzt als Lehrer an der Berliner Hochschule einen bedeutsamen Einfluss auf den Nachwuchs unserer Landschafts-Malerei ausüben dürfte. — Wie er



MICHAEL WROUBEL. *Der heilige Satyr.*



KOROWIN—ST. PETERSBURG. *Die Hausfrau.*

und *Ludwig von Hoffmann*, so ist auch *Otto H. Engel* nun ein Berliner geworden. Und man muss es Engel zugestehen, dass er sich mit seinem grosszügig gemalten, kraftvollen Gemälde »Sturm«, das wir hier abbilden, seinen Landsleuten sehr vorteilhaft in Erinnerung gebracht hat.

Wilhelm Trübner, in Heidelberg geboren und jetzt als Professor in Frankfurt a. M. lebend, hatte sich als guter Nachbar auch mit einigen kleineren Arbeiten eingestellt, von denen wir hier den mit verblüffender Bravour »heruntergehauenen« Freilicht-Akt wiedergeben. — Sehr spärlich waren natürlich die Münchener vertreten. Um so mehr beachtet wurden *Richard Kaiser* und *Max Slevogt*, die sich ohne Zweifel aus der Schar tüchtiger junger Koloristen zu einer Sonderstellung und ausdrucksvoll betonten Eigenart emporgerungen haben.

Dass auf einer Darmstädter Ausstellung die *russische Kunst* nicht fehlen würde, war bei den nahen verwandtschaftlichen Beziehungen des Grossherzoges zu dem Herrscher des grossen Reiches im Osten wohl zu erwarten. In der That fand sich hier eine kleine Auslese hochinteressanter Bilder aus dem Künstler-Kreise der »*Mir*



VALENTIN SSEROFF—ST. PETERSBURG. *Winter-Szenerie. Oel-Gemälde.*

Iskousstva«, deren Überführung nach hier der Grossherzog persönlich veranlasste, als er mit dem Kaiser von Russland ein Jahr zuvor die Ausstellung dieser fortschrittlichsten russischen Künstler-Gruppe in der Akademie zu St. Petersburg besucht hatte. Beteiligt hatten sich: *Alexander Benois, Michael Wroubel, Ph. Maljawin, Konst. Ssomoff, K. Korowin, Val. Sseroff* und der Bildhauer Fürst *Paul Troubetzkoy* aus Moskau. Rein technisch betrachtet, sind diese durchweg hochbegabten Russen durchaus die lachenden Erben des Westens. Sie haben wohl alle in Paris oder in München studiert und machen auch in den Kunst-Salons dieser Städte durchaus gute Figur. Ein so virtuoses Porträt, wie das der Baronin von Wolf von Maljawin muss überall den Beifall der Kenner entfesseln. Das Spezifisch-Slavische tritt jedoch nur erst zaghaft hervor. Allein es lässt sich nicht verkennen, dass Einige unter dieser Gruppe bestrebt sind, nunmehr die im Westen errungene Technik eigenem Empfinden und slavischem Fantasie-Leben unterthänig zu machen: dafür können Sseroff's »Winter-Szenerie«, Wroubel's »Heiliger Satyr« und namentlich die prächtige »*Hausfrau*« *Korowin's* als Beispiel dienen. Diese Frau ist ganz eine Verkörperung slavischer, gutherziger Lebensfreudigkeit, so durchaus frisch, kräftig und poesievoll aufgefasst, dass wir darin ein sehr glückliches Symbol für das Fortschreiten der russischen Kunst erkennen dürfen. Auch die kühnste Fantasie vermag kein ungefähres Bild von der Kultur-Verfassung Europa's zu geben, innerhalb deren man einmal von »russischer Kunst« reden wird, wie man jetzt von einer englischen oder deutschen spricht. Deshalb überkommt es uns stets wie ein Hauch künftiger grosser Dinge, so oft wir Zeugnissen slavischer Kultur-Arbeit gegenübertreten, die nicht, wie so vieles, was man uns dafür ausgeben möchte, nur krankhafte oder äusserliche Imitation westlicher Errungenschaften sind, sondern von dem Schaffen eines eigenen Geistes im Slaventum Kunde bringen. Das ist der geheimnisvolle Schauer, der auch aus einigen dieser Bilder uns entgegenwehte. —

NORDISCHES PORZELLAN.

Es war im Jahre 1889, als auf der Pariser Welt-Ausstellung die Blicke des grösseren Publikums sich auf die kunstgewerblichen Erzeugnisse der Kgl. dänischen Porzellan-Manufaktur in Kopenhagen richteten. Damals schon besass die letztere in der Avenue de l'Opera in Paris ein eigenes Verkaufs-Magazin. Was man an diesen Porzellan-Stücken vor allem bewunderte, war die Delikatesse der Farbengebung. Man war der traditionellen, kalten Repräsentations-Vasen von Sèvres und der putten- und puppenartigen, in der Farbe oft geschmacklosen Meissner Porzellane satt, und sehnte sich nach einer Keramik, die zu der modernen, intimen, präraffaelitisch differenzierten Wohnungs-Einrichtung passte, nach einer Keramik im Geiste Watt's, Burne-Jones, Rossetti's, nach einer Kunst-Töpferei, die nicht für die im Gold und Krystall schillernden Spiegel-Säle Ludwigs des XIV., sondern für die modernen intimen, wie japanische Theehäuser anmutenden Villen und Land-Häuser passte. Und diesem Zug der Zeit verstanden die Kopenhagener und Stockholmer Porzellan-Fabriken am meisten Rechnung zu tragen. — Freilich geht diese selbe dänische und schwedische Keramik in der Delikatesse ihrer Farbengebung, wie so vieles andere im modernen Kunstgewerbe zurück auf die japanische Kleinkunst. Die Japaner sind auch in der Keramik bis heute immer noch unübertroffen, vielleicht sogar nicht erreicht. — Die Entwickelung der Kgl. dänischen Porzellan-Manufaktur war kurz folgende: Gegründet im Jahre 1775 durch Frantz Heinrich Müller, wurde sie ein paar Jahre später Staats-Eigentum. Anfangs arbeitete sie im Rokoko-Stil à la Meissner. Dann brachte sie einige Spezialitäten in Servicen heraus — das sogenannte Monrad-Set (jedes Stück verschieden dekoriert) und das Muschel-China, dessen blaues Muster eine Imitation eines japanischen Musters ist. Weiter die »Flora danica«, ein »service de luxe«, jedes Stück mit einer dänischen wilden Blume dekoriert. —



A. WALLANDER. Rörstrand'sche Fabrik—Stockholm.



A. WALLANDER. Rörstrand'sche Fabrik—Stockholm.



Vasen von C. F. Liisberg (1) und Th. Vischer (2 u. 3). Königl. Porzellan-Fabrik—Kopenhagen.

Nach dem Jahre 1815 schlug die Kgl. dänische Porzellan-Manufaktur eine antikisierende Richtung ein, und zwar unter der Direktion G. F. Hetsch's. Die nächste und glänzendste Periode (delikate Farbengebung, besonders in Blau, unter der Glasur) geht auf das Jahr 1882 zurück, als sie eine private Aktien-Gesellschaft unter der Direktion Arnold Krogh's und Ph. Schou's geworden war. Das Natur-Vorbild wird gewöhnlich aus Dänemark — karakteristisch die Kastanienblatt-Muster — genommen, aber in japanischem Geiste aufgefasst. Auch das durch die weiter unten zu besprechende Rörstrand'sche Fabrik weiter ausgebildete Krystall-Porzellan ist eine Erfindung der dänischen Porzellan-Manufaktur.

Neben dieser letzteren verdient an erster Stelle die ebenfalls in Kopenhagen befindliche Bing & Groendahl'sche Fabrik genannt zu werden. Sie wurde im Jahre 1853 gegründet, zeichnete sich schon 1888 aus und bringt heute Stücke heraus, die denen der Kgl. Manufaktur um nichts nachstehen. Die



Vasen von Frl. L. Nathanielsen (1), Frl. J. Meyer (2) und G. Heilmann (3). Kgl. Porzellan-Fabrik—Kopenhagen.



Wand-Teller von G. Rode. Königl. Porzellan-Fabrik—Kopenhagen.

Direktion wird heute von Pietro Krohn und J. F. Willumsen geführt.

Durch ihre Erzeugnisse in Lüstre-Glasur hat sich die Manufaktur Hermann A. Kähler in Nestved in Dänemark einen Namen gemacht. Die karakteristische Farbe derselben ist violett, die Formen sind gedrungen. Das Formenzeichen dieser Fabrik ist ein verschlungenes H.A.K., während dasjenige der Kgl. Manufaktur, wie bekannt, eine Krone über drei parallelen Schlangenlinien ist; letztere versinnbildlichen bekanntlich die drei Sunde. — Ferner sei unter den dänischen Fabriken noch diejenige von Ipsen genannt, deren Spezialitäten Milch-Krystallglas und gelbe Poterie sind.

Die Rörstrand'sche Fabrik in Stockholm wurde bereits 1726 gegründet. Sie ist also älter als die Kgl. Dänische. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fabrizierte sie nur emaillierte Fayence. Im Jahre 1782 wurde die Konkurrenz-Fabrik »Marienburg« mit ihr



Wand-Teller von G. Rode und C. F. Liisberg. Königl. Porzellan-Fabrik—Kopenhagen.



EMMA HEGERMANN—LINDENCRONE.
Ausgeführt von BING & GROENDAHL—KOPENHAGEN.

vereinigt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann man die feine Fayence von Wedgewood zu imitieren und brachte es vom Jahre 1820 ab zu ausgezeichneten Resultaten. Ein weiterer Fortschritt datiert vom Jahre 1850 ab. Die Manufaktur fabriziert jetzt ausser feiner Fayence, Majolika, Biscuit, Parian, weiches englisches Porzellan, hartes Porzellan etc. Einen Weltruf hat sie sich erworben, als sie im Jahre 1900 auf der Pariser Welt-Ausstellung ihre Kunst-Porzellanstücke in Hand-Modellierung und Hand-Malerei (sowohl Unterglasmalerei, als Malerei über der Glasur) ausstellte. Diese Stücke sind in der That von einer künstlerischen Schönheit, dass man versucht ist, sie zur Kunst selbst, nicht zum Kunstgewerbe zu rechnen. Stets scheint die Dekoration aus der Form der Vase selbst zu resultieren — dies, ein echt künstlerisches Prinzip, dem man schon bei der Kgl. dänischen Manufaktur begegnet, ist durch Rörstrand zur Vollkommenheit ausgebildet. Künstler ersten Ranges, wie Alfr. Wallander (von dem die schönsten Stücke herrühren), E. H. Tryggelin, Algot Erikson, Nils Lundström, Karl Lindström haben die Ideen und Zeichnungen geliefert und teilweise auch die Ausführung übernommen. Eine Spezialität sind Stücke aus Hart-Porzellan mit einem *schwarzen* Grund *unter* dem Email — eine Erfindung der Rörstrand'schen Fabrik. Berühmt sind die Schwanen-Vasen mit blauem Grund à la Kopenhagen von M. K. Lindström, nach einer Idee Agi Lindegren's. Berechtigtes Aufsehen erregten auch die Stücke in Rouge flambée, in Email cristalisée und Email lustrée.

Neben der Rörstrand'schen Fabrik hat sich in Schweden noch die Porzellan-Manufaktur von Gustafsberg bei Stockholm einen Namen gemacht. Doch steht diese, was kunstgewerbliche Erzeugnisse betrifft, der Rörstrand'schen nach*). Beide produzieren übrigens auch bedeutende Quantitäten billigen Porzellans und Steinguts für die ärmere Bevölkerung und verdienen hiermit sogar bei weitem das Meiste. Das Kunst-Porzellan wird, wie der Direktor der Rörstrand'schen Fabrik dem Verfasser sagte, nur »nebenbei zum Privat-Vergnügen« fabriziert.

*) Die Spezialitäten der Gustafsberg'schen Manufaktur sind Sgrafitto-Fayence mit Doppel-Glasur und Relief-Majolika »grès flammés«. Erstere, eine altitalienische Erfindung, in neuerer Zeit von Sèvres wieder aufgenommen, besteht darin, dass das Ornament durch Fortschabung der äusseren Glasur gebildet wird. Hierdurch wird eine scharfe Zeichnung und ein tiefes, warmes Kolorit gebildet. Dieselbe Methode wird auf Glas-Vasen von der Verrerie de Nancy (Daum Frères) angewendet. — Der artistische Leiter der Porzellan-Manufaktur von Gustafsberg ist G. G. Wennerberg.

DR. HEINRICH PUDOR—BERLIN.



A. WALLANDER. Rörstrand'sche Fabrik—Stockholm.

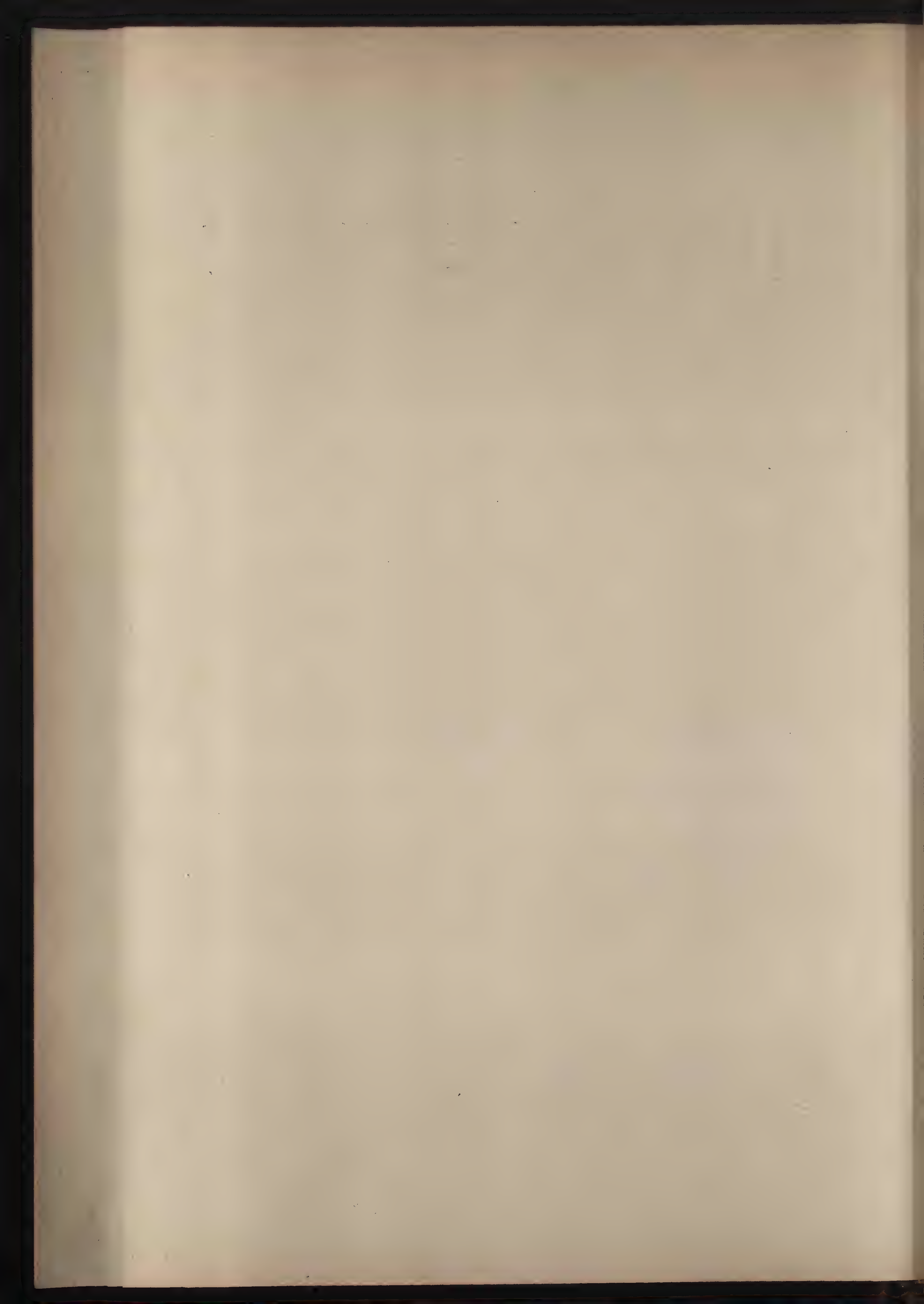
DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION

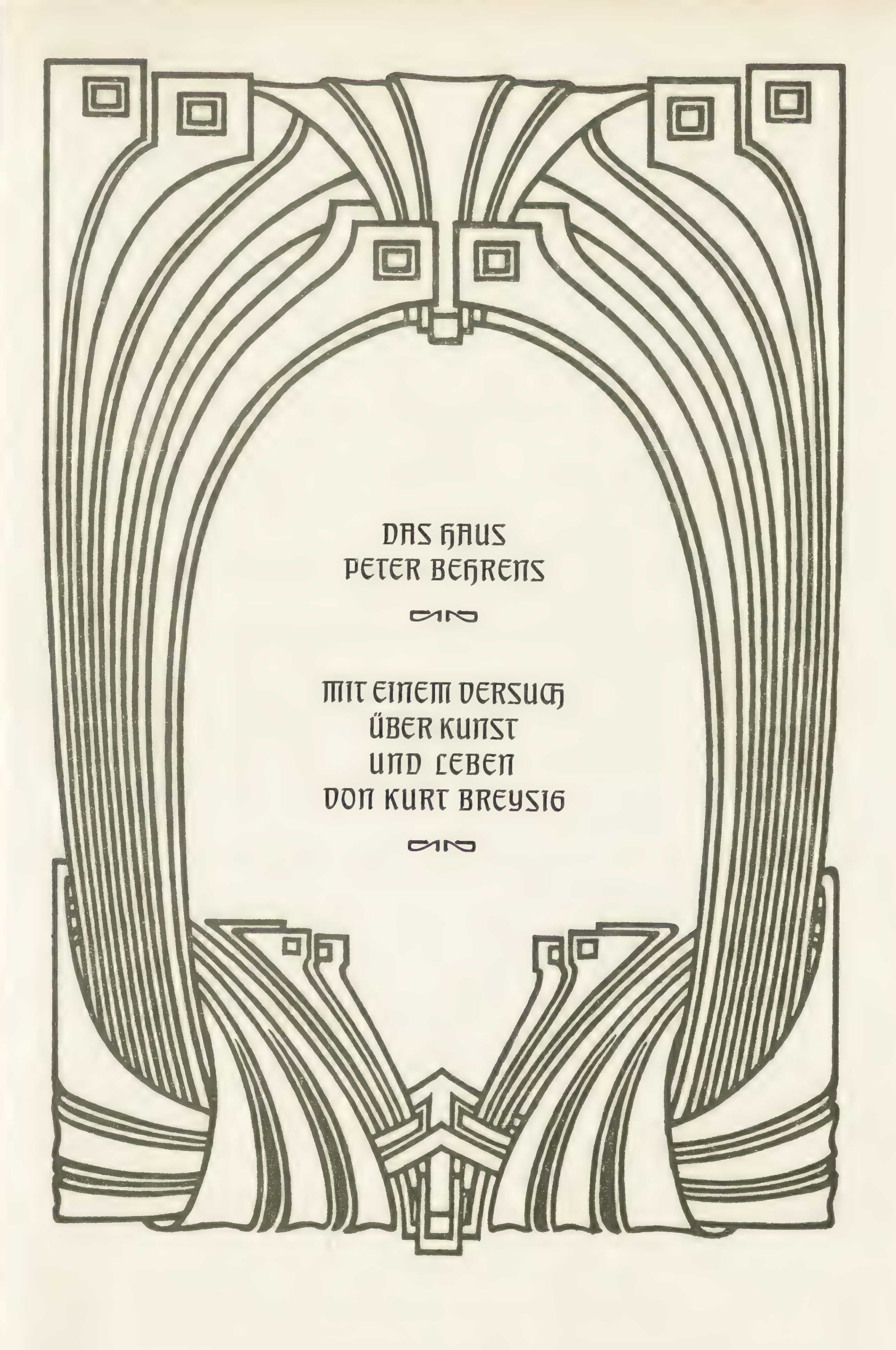
VERLAG VON ALEX. KOCH

B

SONDERHEFT PETER BEHRENS

MIT EINEM VERSUCH UEBER KUNST U. LEBEN VON KURT BREYSIG 1902





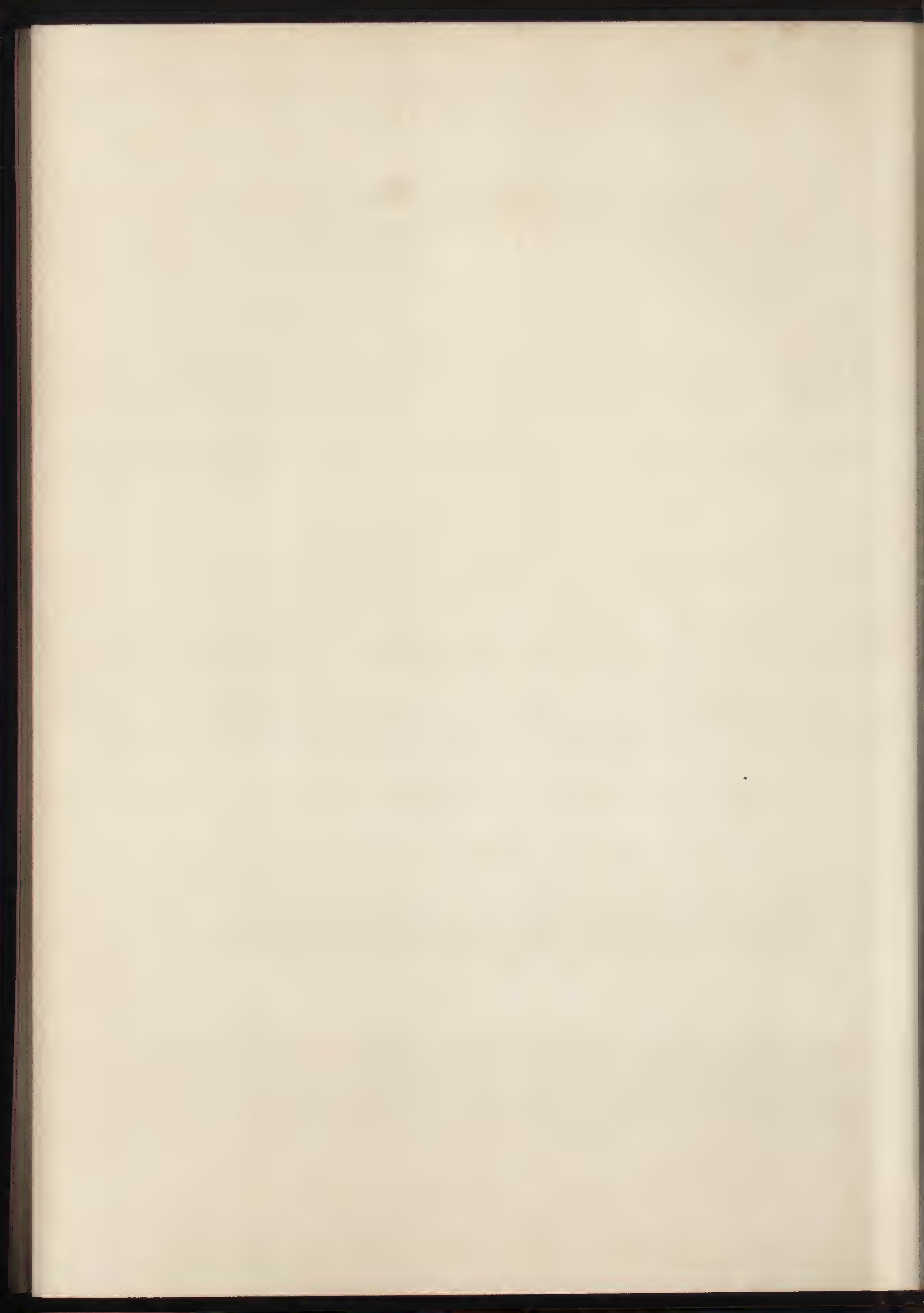
DAS HAUS PETER BEHRENS

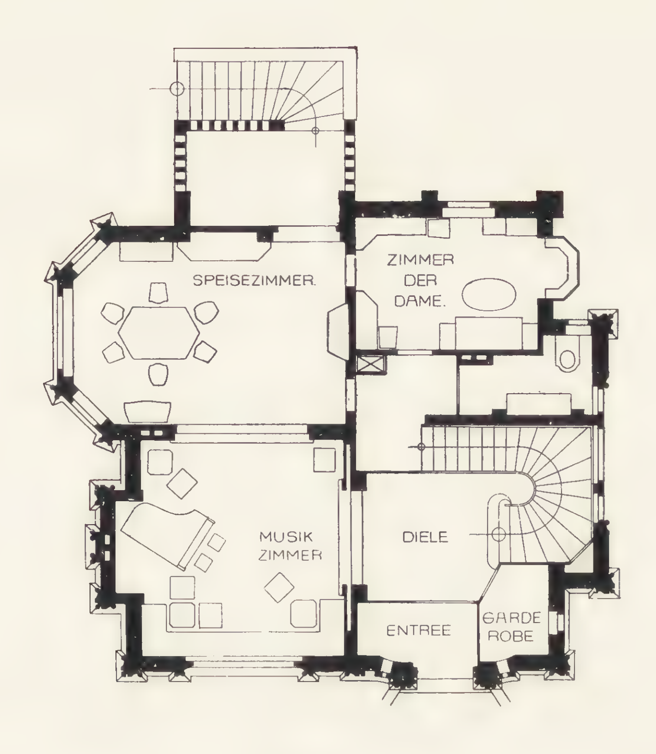
MIT EINEM VERSUCH
ÜBER KUNST
UND LEBEN
VON KURT BREYSIG



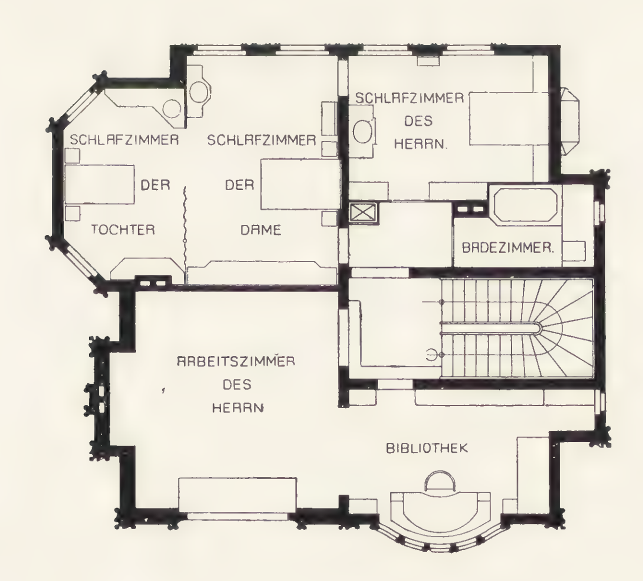
Haus Behrens. · Nord=Ansicht vom Alexandra=Weg.
Banner ausgeführt vom St. Bernward=Institut—Mainz.


NORDFAÇADE DES
HAUSES BEHRENS



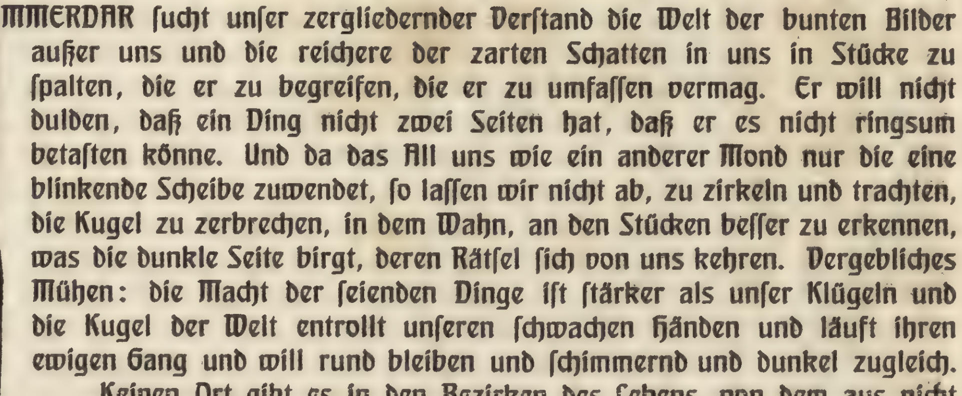


GRUNDRISS VOM ERDGESCHOSS



GRUNDRISS V. 1. OBERGESCHOSS





IMMERDAR sucht unser zergliedernder Verstand die Welt der bunten Bilder außer uns und die reichere der zarten Schatten in uns in Stücke zu spalten, die er zu begreifen, die er zu umfassen vermag. Er will nicht dulden, daß ein Ding nicht zwei Seiten hat, daß er es nicht ringsum betasten könne. Und da das All uns wie ein anderer Mond nur die eine blinkende Scheibe zuwendet, so lassen wir nicht ab, zu zirkeln und trachten, die Kugel zu zerbrechen, in dem Wahn, an den Stücken besser zu erkennen, was die dunkle Seite birgt, deren Rätsel sich von uns kehren. Vergebliches Mühen: die Macht der seienden Dinge ist stärker als unser Klügeln und die Kugel der Welt entrollt unseren schwachen Händen und läuft ihren ewigen Gang und will rund bleiben und schimmernd und dunkel zugleich.

Keinen Ort gibt es in den Bezirken des Lebens, von dem aus nicht ein Anblick von ihnen zu gewinnen wäre, der unserem unstillbaren Drang nach Vollständigkeit scheinbar Genüge leistet. Alles ist Erkennen, ruft der Forscher in uns, Alles Gott und Gottes Werk der Gläubige, Alles ist Wollen, so entscheidet der Mensch der höheren That. Doch es gibt noch eine andere Losung, die stiller klingt und wohllautender zugleich, Alles ist Kunst. Man mag ihr spröde widerstreben, aber was den Einen an ihr Schwäche dünkt, ist vielleicht ihre beste Tugend: daß sie nicht wie das Erkennen scharfe Umrisse vorspiegelt, wo nur verschwommene Grenzen sind, nebliger und schwankender als die Küste einer Wolke im blauen Himmelsmeer. Wie das Sein selbst ist die Kunst Licht und Nacht zugleich und in den dämmernden Übergängen zwischen erkennbarer Wirklichkeit und erträumter Ahnung feiert sie gleich dem Leben ihre fruchtbarsten Feste.

Und es gibt kein Werk der Menschen, das nicht als Kunst gedeutet werden könnte. Gewiß ist Thorheit, von einzelnen Wissenschaften auszusagen, sie seien halb Kunst, halb Forschung. Denn könnte es von den einen behauptet werden, so müßte es von allen gelten, und dem Wahrheitsucher ist im Grunde nichts hinderlicher, als wenn er die Entdeckungen seiner verschlungenen Pfade zu Zwischenwesen umzugestalten trachtet, die Kunst nur in einem äußeren Sinne darstellen können. An solchen Zwittern wird immer von neuem offenbar, daß Form und Erkennen einander eher feind als hilfreich sind. Aber es gibt in den Herzkammern der Wissenschaft Triebe, die ihrem eigentlichen Wesen durchaus angestammt sind und doch ihrem Geblüte nach der Kunst verwandt sind. Schildernde Forschung hat vieles gemein mit dem Widerspiegeln der Wirklichkeit, mit dem alle Kunst die Vorder- und Hintergründe ihrer Bilder füllt. Und die höhere, die bauende Wissenschaft ist vollends eine Stiefschwester der frei schaffenden Formenkunst: Fantasie ist ihrer beider echte Mutter, nur daß die eine Tochter den Erkenntnisdrang, den Spieltrieb die andere Vater heißen müßte. Schließlich sind auch diese Zweige des Stammbaumes einem Hauptast, dem friedevoll ruhigen Anschauen entwachsen: den Thätigen dünkt das stille Forschen ebenso zwecklos, wie der bunte Reigen, mit dem Künstler Freuden schaffen wollen.

Was die Kärrner des handelnden Lebens in schwitzender Dumpfheit und knechtischer Massenfrohnde vollführen und was ihre Lenker und Herren ihnen mit feierlichem Ernste zu befehlen nicht müde werden, erweckt von



Ferne den Eindruck, als ſei es von aller Kunſt durch manche Sternweite geſchieden. Aber wer den Wurzeln menſchlichen Wiſſens und Trachtens bis in die letzten Faſern nachgräbt, wird anderer Meinung. Hat er ein wenig ariſtophaniſche Keckheit, ſo vermag er zu erkennen, daß die unverbrüchliche Würde, mit der Staatsmänner und Könige, Völkerführer und Völkerverführer erklären, das Heil der Welt ruhe auf ihren Atlas=Schultern, viel von einer Theater=Maske hat und daß auch dieſe Schauſtücke der Menſchheits=Bühne Komödien ſind. Den Einzelnen, ja ganzen Geſchlechtern entſchwindet der Sinn für dieſe letzte Wahrheit nicht ſelten gänzlich: die Rollen, die eine tauſend=jährige Überlieferung ihnen eingeprägt hat, ſagen ſie auf, ohne daß ihnen je noch der Gedanke kommt, es iſt ein Spiel, das wir hier treiben. Und doch kann es nicht anders ſein: was hat aus Tieren Menſchen, aus Wilden Staatenbauer gemacht, wenn nicht der Drang nach Thätigkeit, wenn man will, nur nach Bewegung, derſelbe Drang, der uns Sterblichen das Spiel in ſeinen niederen und hohen Gattungen, auch in der höchſten, der Kunſt, eingegeben hat. Die einzigen Arbeiten, die dem Menſchen als unumgängliche auferlegt ſind, Nahrungsgewinn und Selbſtſchutz, teilt er mit dem Tier, und er hätte ſie Äonen hindurch gleich dem Tiere verrichten können, ohne ſie weiter auszubilden. Selbſt die Fortpflanzung der Art hat die Natur an das Spiel und den Genuß aller Liebes=Formen geknüpft. Und ſo klingt zuletzt nicht mehr wunderſam, daß alles Menſchen=Werk aus dem in ſich zwecklofen Thätigkeitstrieb hervorgegangen iſt, den eben um ſeiner Zweckloſigkeit willen Spieltrieb zu nennen uns nichts hindern kann.

In der Urzeit mag dieſer Drang am ſtärkſten geweſen ſein. Seine erſten Zwecke fielen in der Regel mit dem der Ernährung und Erhaltung zuſammen, aber ſie ſind ſicher eingegeben worden von dem Bedürfnis nach beſſerer Würze dieſes bisher ſo viel inhaltsloſeren, ſo viel minder anregenden Handelns. Und zuletzt wurde die Thätigkeit ſelbſt, wie jedes edle Spiel, ſich Lohn genug: nicht Nahrung, nicht Stillung des Geſchlechtstriebes gab mehr ſo reiche Genüſſe, wie die Freude an dem höheren, geregelten Spiel der Menſchenthätigkeit. Wer aber wagt zu behaupten, daß alle, aber auch alle Unternehmungen unſeres Geſchlechts, bis in die ſpäteſten, reifſten Zeiten hinein einen anderen ſeeliſchen Urſprung haben? Gewiß, die Tage der Kindheit ſind unſerer Gattung heute längſt entſchwunden, aber auch heute noch gilt ihre älteſte Erfahrung: daß die Menſchen ihren Spielen Geſetze zu geben wußten, iſt vielleicht der Sinn aller Kultur.

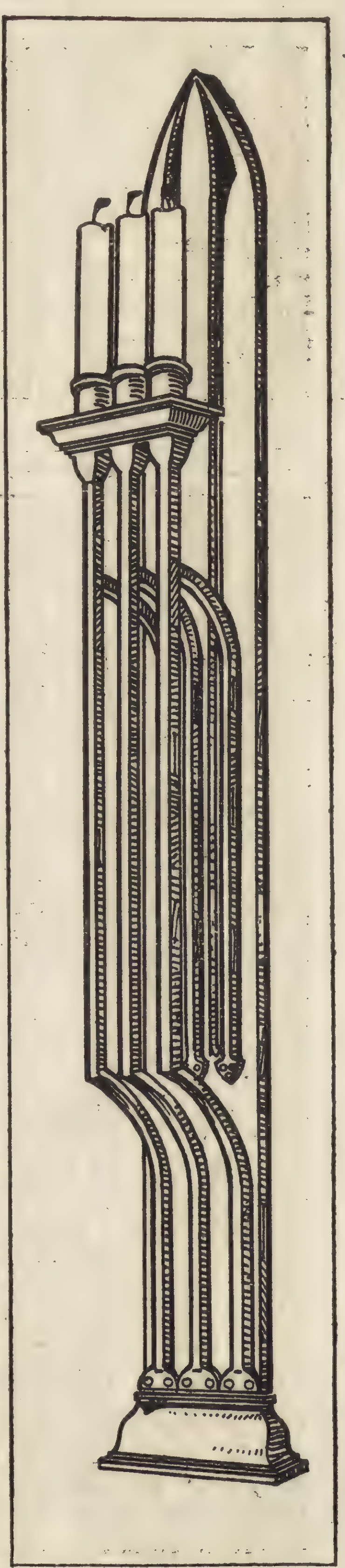
Geregeltes Spiel aber iſt nichts anderes als Kunſt und ſo erſcheint Kunſt als die Schöpferin aller feſteſten und aller nüchternſten Werke der Menſchen, da wir doch gewohnt ſind, in ihr nur die Bringerin leicht beſchwingter Freuden zu ſehen. Bis zum Überdruß hat man uns ein halbes Jahrhundert hindurch vertröſtet, nur die Sorge um die beſſere Ernährung habe alle Geſchicke der Menſchheit beſtimmt, aber man vergaß, daß noch ein edlerer Trieb unſer Geſchlecht beherrſcht, der nach Selbſtauswirkung. Daß ein Teil ſeiner Früchte dem Magen dieſer aufrecht gehenden Tiere zugefallen iſt, ändert daran nicht das mindeſte: es kommt nur in Betracht, welcher Trieb die letzte Urſache war und niemand wird leugnen wollen, daß der

Drang nach Nahrung und Selbsterhaltung auch auf tierische Weise hätte befriedigt werden können.

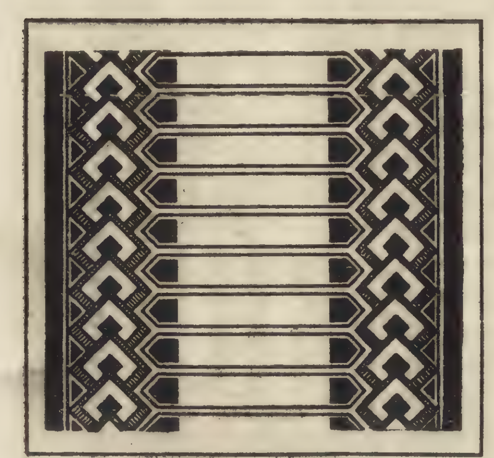
Manches Jahrtausend trennt uns von den Anfängen dieses Vorganges, aber auch heute offenbaren die nüchternsten, wirklichsten Bereiche des Lebens dieses sein innerstes Wesen. Der Staat, das Recht, die Volkswirtschaft, können als ebenso viele Arten der Stilisierung des handelnden Lebens, als ebenso viele Formen und Regeln dieses größten und ernsthaftesten Spieles begriffen werden. Daß in ihm zuweilen ein Völkerglück der Einsatz ist, oder daß die Häupter der Könige als Würfelsteine gelten, hat die Lust an ihm noch immer gesteigert, nicht aber abgeschwächt. Und nicht so gar selten, als man vielleicht annimmt, tritt das innerste Wesen dieser Kunst, dieses Spiels der Menschheits-Geschichte deutlich zu Tage: noch nie ist ein Adel aufgetreten, der sein Vorrecht nicht ebenso sehr auf eine höhere Lebenshaltung wie auf Schwert und Stammbaum gegründet hätte. Wer den Wechsel der kriegerischen und friedlichen Berührungen zwischen den Staaten des neuen Europa verfolgt, hat den Eindruck, daß das Bild eines Schachspieles nicht nur ein Gleichnis ist; oft ist der Wandel von Bündnis und Streit zwischen den einzelnen Gliedern der Völker-Gesellschaft so bunt und so rhythmisch, daß man einen Reigentanz der Könige vor sich zu haben glaubt. Und ist nicht Napoleon der größte und furchtbarste von diesen Spielern mit Völker-Glück und Staaten-Schicksal?

Religion eine Kunst-Übung, Götter-Gestalten und Glaubens-Formen ihre Werke, wem braucht das heute noch erwiesen zu werden! Nur hat noch nie eine Kunst so tiefen Ernst mit dem sehnenden Spiel der Gedanken verknüpft, nur hat noch nie ein Künstler sein Werk so hoch über sich gestellt, wie die gläubigen Völker ihre Götter. Und mögen Staat und Recht denen, die sich unterwarfen, Haltung und Sinn des Lebens bestimmen, mögen sie ihnen selbst Begeisterung und Gedanken modeln, der Glauben dringt zu noch tieferen Quellen des Seins: er wandelt die Herzen, schreibt dem innersten Fühlen die Wege vor, erhebt oder erniedrigt den stolzesten Teil unseres Ichs, die Persönlichkeit, und ist selbst damit nicht ersättigt, sondern ändert auch die Form des äußeren Menschen nach den Gesetzen seiner inneren Herrschaft. Wie wenige Staaten gibt es, die ihren Bürgern eine Haltung, eine Gebärde als Stempel ihrer Zugehörigkeit aufgeprägt haben, das Christentum aber hat einen so strengen Stil des Lebens geschaffen, daß es dem Einzelnen vom Morgen bis zum Abend, von der Wiege bis zum Grabe den Zwang seiner Bräuche aufnötigte.

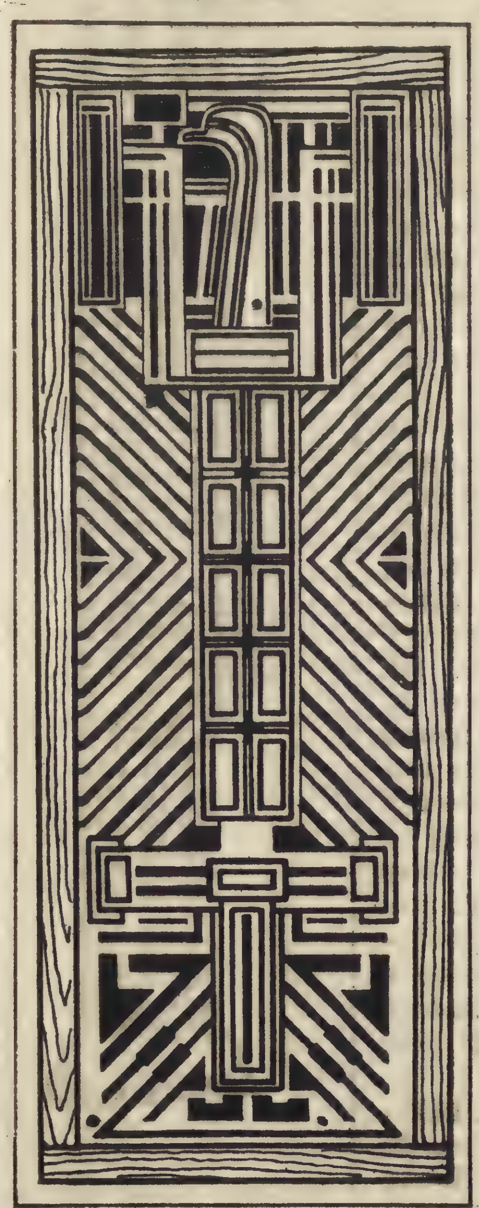
So kann dem ringsum Suchenden widerfahren, daß er endlich wieder zur Kunst rückkehrend sie fragt: bist du denn auch selbst Kunst in diesem höchsten strengsten Sinne? Und vielleicht ist die Erklärung für den innersten Mißerfolg



Eiserner Wand-Leuchter.



Treppen-Läufer.



Meſſingenes Heizkörper-Gitter.

gewiſſer Kunſt=Zeitalter hier zu finden. Ihre Meiſter erzeugten Kunſt=Werke, aber ſie ſchufen weder ſich ſelbſt, noch ihr Leben zum Kunſt=Werk um. Adel verpflichtet, und wer viel geben will, muß vieles errungen haben. Wohl könnte die Kunſt nun träumen, die Bezirke des Lebens ſeien ihr unterthan. In Wahrheit würde ihr Thron im eigenen Reich wanken, wollte ſie ſich ſcheiden von allen den Kräften, die ihr nur von auswärts zufließen können. Nicht die Kunſt, die einige farbige Freuden wie gelegentlich über den Kranz der Werkel=Tage ſtreut, erfüllt auch nur den eigentlichſten Zweck, das nächſte Ziel ihres Daſeins, ſondern allein die andere, höhere, die ſelbſt nur der bunteſte Blütenkelch an der Blume des Lebens iſt. Nicht die Kunſt ſei Herrin, ſondern das Kunſt gewordene, Kunſt erzeugende Leben.

Im Leben aber fließt alles in Eines, Dichten und Denken, Forſchen und Bilden, Wollen und Handeln, Empfinden und Sichdarſtellen und die Kunſt wird nur dann auch ihres engſten Amtes recht warten, wenn ſie dieſer Einheit und dieſen Teilen allen dient, ihnen allen im Bilde und in Schönheit einen naturnotwendigen Ausdruck leiht. Vieles von dem, was eine reiche Zeit hervorbringt, iſt ihr fremd; die dämmernden Tiefen des Fühlens und Ahnens ſind ihr näher, als die klaren Eiskonturen der Gipfel denkenden Erkennens, das Weſen des Glaubens iſt ihr verwandter, als die ſchroffen Härten ſtaatlichen Handelns. Aber aus allem darf und kann und muß Kunſt ſchöpfen, wenn anders ſie das höchſte ihrer Ziele erreichen, wenn ſie den fleiſch= und bildgewordenen Geiſt der Zeit darſtellen will.

Einen Prüfſtein gibt es, an dem ſich die Kunſtzeitalter ſcheiden, das iſt ihr Verhalten auf den Grenzgebieten von Kunſt und Leben. Jede Sitte, jede Form des Verkehrs iſt künſtlich, künſtleriſch verwandeltes Leben, alle Geſelligkeit von den letzten Außenwerken des Brauches, des Grußes oder des Tafelns bis zu den engſten, leidenſchaftlichſten Berührungen, die ſie zwiſchen Menſch und Menſchen ſchafft, bis zum Kampf und Frieden der Herzen und der Sinne, dem leidenſchaftlichen Liebesſpiele zwiſchen Mann und Frau, iſt dem Lebensſtil der Völker und Zeiten unterworfen. Und dieſer Lebenskunſt iſt die dem Leben dienende Kunſt nahe verſchwiſtert, die Kunſt, die nicht die Feſte, ſondern den Alltag der Menſchen ſchmücken, die Haus und Hausrat, Gewand und Leib betreuen will. Der Meiſter der rhythmiſchen Wortkunſt unſerer Tage, Stefan George, hat dieſer Einſicht vielleicht den

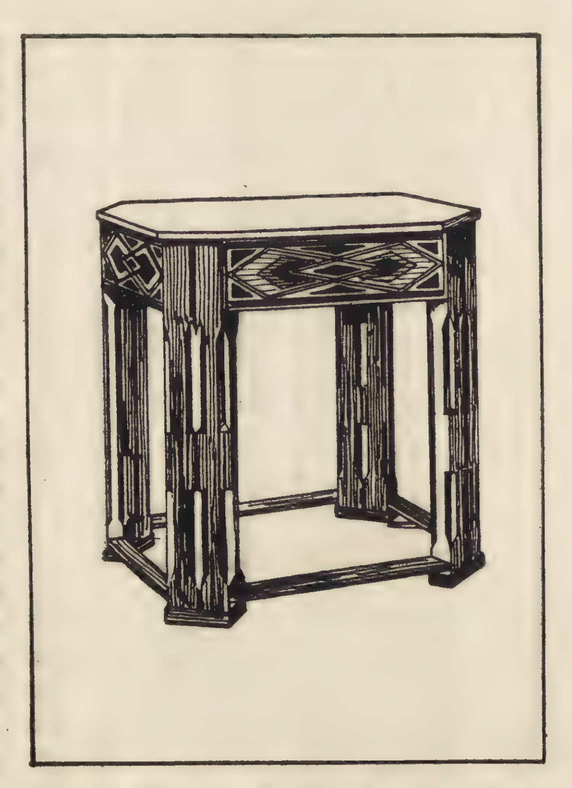
drängendsten Ausdruck verliehen, da er jüngst es aussprach: daß der Deutsche endlich einmal eine Geste, die deutsche Geste bekomme, das ist ihm wichtiger als zehn eroberte Provinzen.

Die Künstler der Gegenwart beseelt heute endlich dieser hohe Ehrgeiz von Neuem. Wo aber finden sie Muster und Vorbild, besser Ermutigung und Anfeuerung in alten Zeiten? Von allen den Vergangenheiten, die über die Abgründe der Jahrhunderte hinweg zu uns zu sprechen pflegen, lockt uns keine mit so wohllautender Stimme als die selige Zeit, in der Hellenen die weichsten und edelsten Melodieen ihres Schauens und Bildens fanden. Aber es beginnt doch unter uns sich die stolze Meinung zu regen, daß es dem germanischen Weltalter nicht ziemt, bis an das Ende der Tage, wie nun fast zwei Jahrtausende lang, in dienender Haltung dort Schüler und Nachahmer zu sein, wo es endlich, endlich den eigenen Wuchs seines Wesens emporrecken sollte. Wir wollen der Antike nie unsere Huldigung, unsere Verehrung versagen, aber wir wollen sie aus der Ferne grüßen, wie ihr Held Odysseus that, da er sich den Sinn und den Gefährten die Ohren gegen den Sang der Sirenen verschloß.

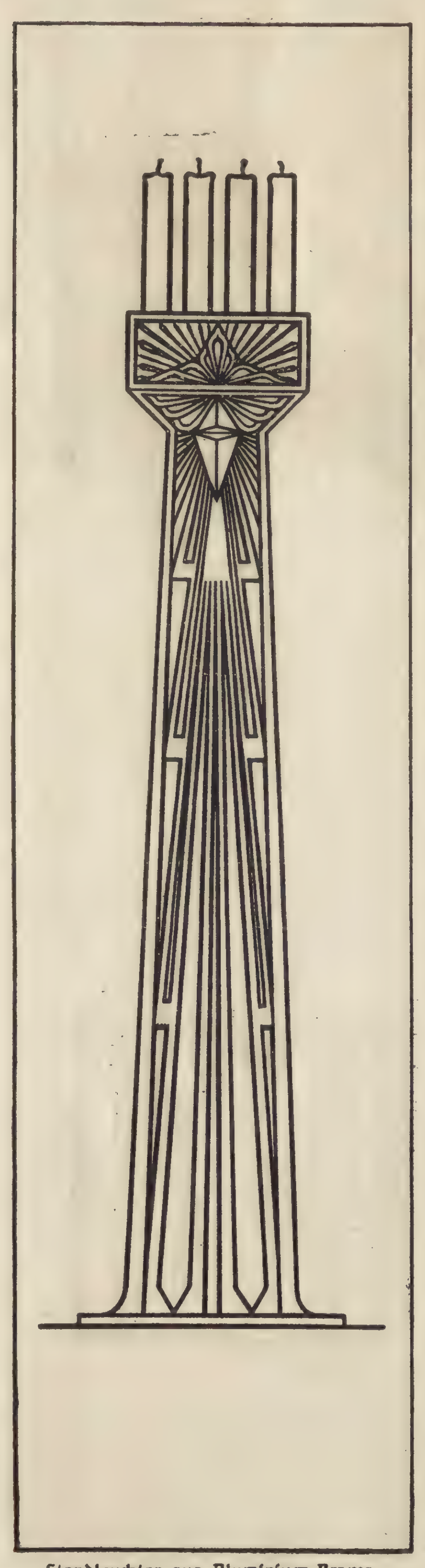
Glück und Stolz: wir haben selbst in unserer Vorzeit ein Alter, das ohne solche Anleihe aus der Fremde Kunst und Leben in einen strahlenden Bund zu vereinen wußte. Es ist freilich von sehr viel herberer Schönheit, aber uns Heutige, deren Augen durch tausend Glätten dazwischen liegender Jahrhunderte und Stile zugleich verwöhnt und ermüdet sind, verlangt nach harten und zackigen Linien, und wir sind geschickter, als irgend eines der seitdem dahingegangenen Geschlechter, ihren Reiz zu empfangen. Es war eine Völkerjugend, die damals anbrach und der leicht goldene Schimmer mittagverheißender und doch erst zart glimmender Morgenröte ist über sie gebreitet. Es ist die Zeit, in der sich zuerst die edlen Schroffen gotischer Dome zum Himmel reckten, es ist die Zeit, in der zuerst die bunten Bilder wirklichen, gegenwärtigen Lebens im Verse gedrängt wurden, es ist die Zeit, in der zuerst grübelnde Gläubige eine neue tiefere germanischere Form für den fremden Glauben zu finden trachteten, es ist die Zeit, in der zuerst stille Forscher Lehrgebäude ersannen,



Sessel aus dem Musik-Zimmer.
Schwarz gebeiztes Birnbaumholz mit Intarsien-Einlage und grauer Leder-Polsterung.
Ausgeführt von L. J. Peter — Mannheim.



Tischchen aus schwarz gebeiztem Birnbaumholz mit Intarsien-Einlage und Marmor-Platte.

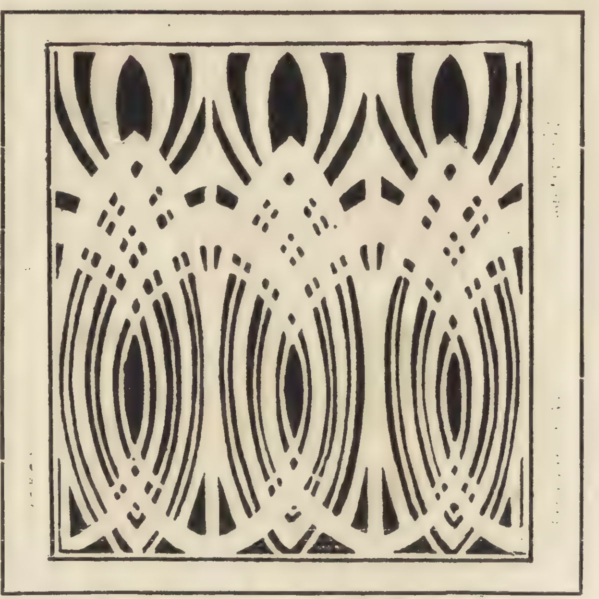


Standleuchter aus Aluminium-Bronze.

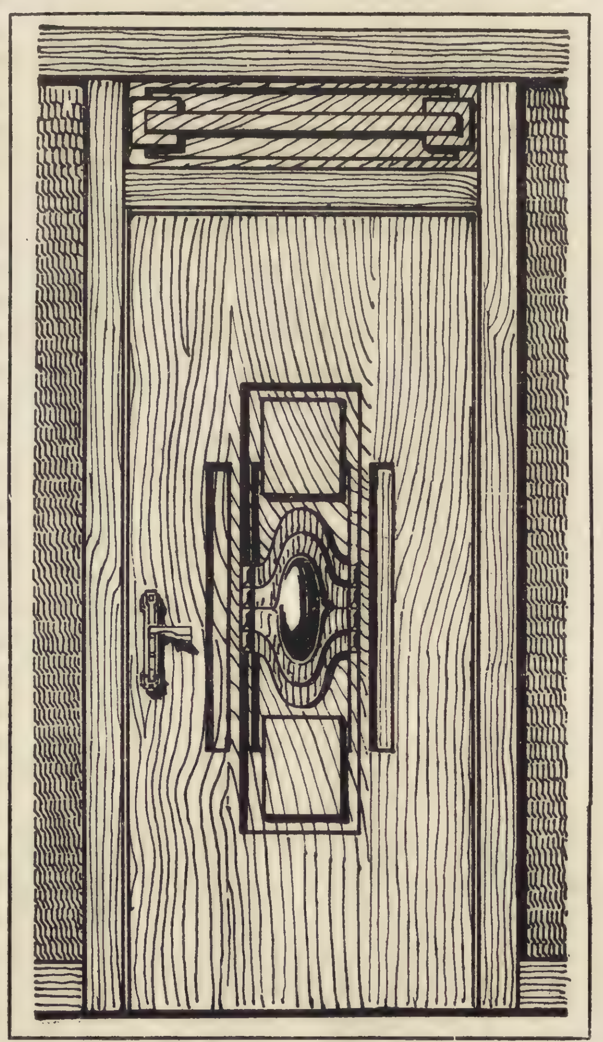
deren oberſte Baugedanken freilich der Antike ab=geborgt waren, deren Formen aber kaum minder labyrinthiſch und ſchnörkelhaft und alſo eigentümlich waren, als die der Fialen und Dachreiter auf den Firſten der Kathedralen. Es iſt zugleich die Zeit, in der zuerſt Brauch und Verkehr der Menſchen höhere, gewähltere Formen gewannen, die Zeit, in der zuerſt die Frau aus dem Frieden der Kinderſtube und der Wirtſchaftskammern in die freie und edle Geſelligkeit des Söllers und des Feſtſaals trat, die Zeit, in der zuerſt die Liebe der Seele und der Sinne bewußt ausgekoſtet, das Band zwiſchen Mann und Weib in künſtlich ſchöne Schlingungen geknüpft wurde. Und alles floß in eines zuſammen: das edle Neigen, das ſchöne Schreiten, das damals unter der Lehre zarter Frauen bei den Männern des Schwertes erſt die wilde Plumpheit der Vorzeit verdrängte, es findet ſich un=beholfen wieder in den Bildern der Miniaturen, kind=lich treu in den Strophen der Heldengeſänge, ſchön in den Standbildern der Dome. Schaut ſie an die Stifterſtatuen des hohen Chors der Naumburger Kathedrale und ihr findet an den edlen Frauen=geſtalten, die dort von frühgotiſchen Konſolen zu uns herniederblicken, einen Wurf der Falten und ein Regen ſchmaler Hände, aus dem eine unnachahmliche Vor=nehmheit der Gebärde ſpricht. Und Creſtien von Troyes, der zuerſt die bunte Mannigfaltigkeit abenteuernder Fahrten mit dem Märchenzauber dunklen Geheimniſſes übergoſſen hat, der die ſchwülen Rätſel der dämmerigen Wälder der Bretagne und ihrer keltiſchen Lieder, die Weihe der chriſtlichen Myſtik und die neue Ritterlich=keit in Eines verſchmolzen hat, er ſaß zu den Füßen von Marie, der Gräfin der Champagne, die aus ihrer Sonnenheimat im Süden die Lieder der provenzaliſchen Troubadoure und die Lebenskunſt der neuen Leiden=ſchaft gebracht hatte. Und wenn dieſe Dame Beichte ablegte, dann hat ſie ſie in die Ohren des geſchmeidigen Kaplans geflüſtert, der in ſtillen Abendſtunden das erſte Geſetzbuch der Liebe aufſchrieb und die Urteile des galanten Gerichtshofes, der cour d'amour der Gräfin, nach allen Regeln ſcholaſtiſcher Gelehrſamkeit begründete. Frauen, Dichter, Künſtler, Liebende, ſie haben die Bildung dieſes Zeitalters geſchaffen: ſogar Staat und Geſellſchaft ſind in die Kreiſe gezogen worden, die dieſe weichen waffenloſen Hände be=ſchrieben hatten. Der Kampf ſelbſt ward damals zum Spiel, zur Kunſt, das Turnier und auch die Fehde war der in Regeln gebrachte, der ſchöne Krieg, wie die Burg die ſchöne Feſtung war. Daß damals der Adel erſt zu ſeinen Jahren kam, iſt kein Zufall. Nur ein

Herrenstand konnte mit so viel wählender Kunst die Formen des Lebens wandeln und erst die Instinkte der Vornehmheit, die jetzt sich regten, konnten den Adel zu einem wirklichen Stand machen.

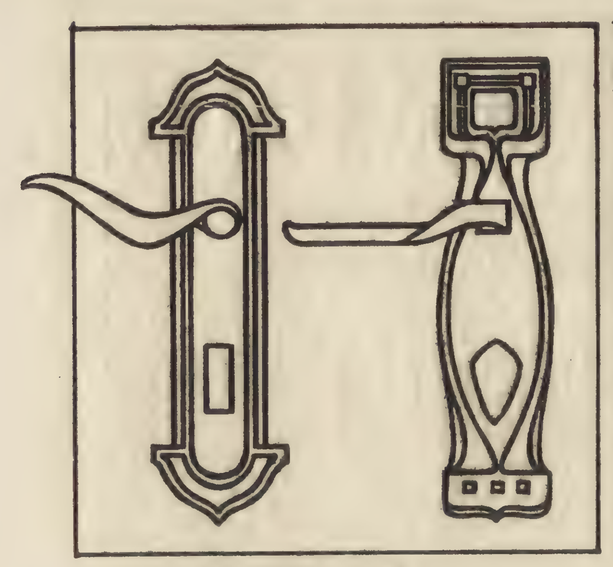
Wenn sich irgend ein Zeitalter einer bezeichnenden Linie rühmen darf, so ist es die Gotik: die starre Steilheit ihrer Form und die bizarre Fantastik, mit der sie alle Massen ihrer Bauten in tausend Linien und Flächen auflöste und doch auch wieder in herrischer Meisterschaft zusammenhielt, bietet sie am köstlichsten dar. Von den ungezählten Harmonieen, die von den schönen Verhältnissen aller dieser Bauten uns in's Ohr klingen, steigt ein Triumphgesang der reinen Form empor. Keine Baukunst erzählt, diese aber am wenigsten: sie spricht nur durch die Linie selbst zu uns. Durch dieselbe Stilisierung aber haben die lebendigen Menschen von damals ihr Leben aufgehöht, ihr Lieben gesteigert, ihre Gebärde verfeinert. Und wie groß war ihr Werk, da sie doch die Ersten waren, die so thaten, und da sie kein Muster, kein Vorbild nachahmten. Wie ihre Baukunst die erste Empörung des germanischen Geistes gegen die Kunstherrschaft der Antike, so war das neue Leben, das sie schufen, noch mehr ihr Eigentum. Und der Zauber ihrer Linie hat sich von den Menschen über alle Dinge verbreitet, die ihnen nahe waren: damals zuerst wurde Gerät und Gewand mit reichem Schmucke umkleidet, die Burgen waren außer dem Königspalästen die ersten Wohngebäude edlen Stiles. Und es bedeutet vielleicht den artistisch höchsten Ruhm der Gotik, daß sie, wo immer sie auch vordrang, Formenkunst blieb, nie ängstlich am Stoffe klebte und die Wirklichkeit immer herrisch gemeistert hat. Ob sie auch ihren geschnitzten Altären viel bunte Schilderungen einfügte, man empfindet alle diese heiligen Geschichten nicht als um ihrer selbst willen erzählt, sondern als vollkommen bezwungenes Beiwerk der Schmuckform. Und wer, der in dem feierlichen Hain der Pfeilerbäume wandelt, den der einzige Erwin pflanzte, denkt an die hundert Einzelszenen der Glasmalereien. Aber ihn durchschauert die Farbenglut, die durch alle Fenster bricht und als ein mystisch wogendes



Heizkörper-Gitter aus versilberter Bronze.



Thür in Kirschbaum-Holz.

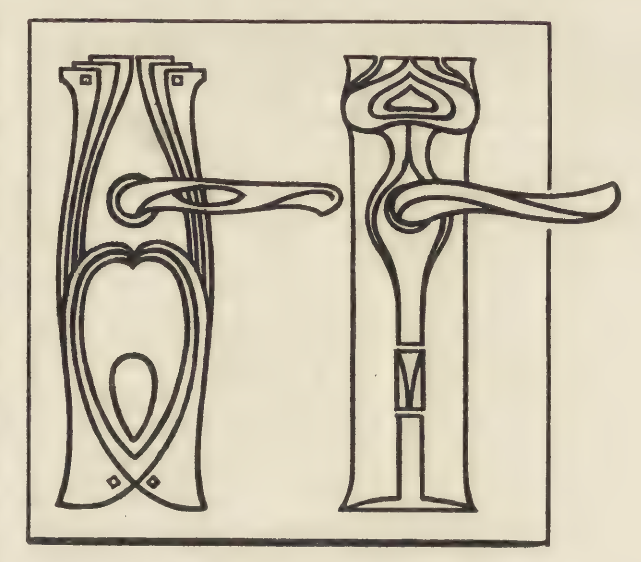


Thür=Beſchläge aus Bronze.

Märchen=Licht zwiſchen den Arkaden und Tri=forien des Münſters flutet. Wie die zehntauſend Verſe und die hundert Abenteuer des Parzival=Sanges von dem milden Rätſelglanz des Graal überſchimmert ſind, ſo leuchtet über all der kindlich treuen Schilderkunſt der Gotik ihre hohe Form, ihre große Linie und ſo war auch das Leben dieſer Menſchen durchdrungen von dem hohen Zwang gewollter Schönheit. — Mehr als eines der Jahrhunderte, die ſeit jenem herb=zarten Frühling germaniſcher Kultur dahingerollt ſind, hat den Schatz zu erhalten, zu mehren und vielleicht allzuoft durch neues Geſchmeide zu erſetzen verſucht. Niemals aber iſt eine Lebens=haltung geſchaffen worden, die ſo von Grund auf neu und ſo einheitlich geſchloſſen geweſen war. Die Vermählung der Gotik mit antikem Geiſte, die das Quattrocento vollzog, war ein Bund von unerhörtem Liebreiz und die Werke der Kunſt, die als ſeine Kinder das Licht der Welt ſahen, bethören uns noch heute den Sinn mit ihrer ſeltſamen, zwieſpältigen Schönheit. Die Renaiſſance war eine Wiedergeburt des Hellenismus, aber auch ein Wieder=ſterben des Germanentums in der Kunſt und trotz aller ihrer lockenden Süße reizt ſie uns Heutige weniger, als irgend eines der Geſchlechter ſeit Rafaels Tagen. Barock und Rokoko haben, ſo ſehr ſie auch Erben waren, einen glänzenden Vorzug vor den ſpäteren Zeiten, ſie umſpannten die Menſchen ihres Alters wieder mit einer einzigen Linie, ſie zwangen Kunſt und Leben wieder zu einer großen Einheit zuſammen. Und ſo wehe uns auch die Flachheit und Uninnerlichkeit vieler ihrer Leiſtungen thun mag, die ernſthafte Feierlichkeit und das nur tragiſch aufgeregte Pathos des Barock, die leichtfertig tändelnde Anmut und die ſilberhelle Fröhlichkeit des Rokoko haben ihren Jahrhunderten eine Poſe, ein Profil gegeben, die ſie kenntlicher und auch im höchſten Kunſtſinn wirkſamer machen, als viele reichere, aber auch zerfahrenere Zeiten. Der Naturaliſt Rouſſeau, der Revolutionär der Staaten und der Geiſter, hat dieſe Linie, dieſe Form zerſtört, aber er hat auch faſt jeder Linie, jeder Form in Kunſt und Leben den Krieg erklären wollen. Noch war es zu früh, der Klaſſizismus, der dem Eiferer auf dem Fuße folgte, hat noch einmal das Feldgeſchrei Tod der Kultur zum Schweigen gebracht und wenigſtens in dem Frankreich der erſten Republik, des erſten Kaiſertums hat er ſein Szepter vom Thron der Kunſt wieder weit hinein ins Land des Lebens geſchwungen. Sein ſiegreicher Statthalter David hat den Franzoſen dieſer Jahrzehnte nicht allein Bilder und Bildwerke, Dramen und Bauten nach ſeinem Sinne vorgeſchrieben, er hat ihnen auch Kleid und Feſtſchmuck, Gerät und Hauszier aufgenötigt. Aber nur kurze Jahre währte der Traum, die Romantik verdrängte die antikiſierende Kunſt, die erſte Renaiſſance des Germanentums ſiegt über die letzte der Antike. Freilich auch ſie wollte zuerſt nur hohe Kunſt und jene Männer, die in San Iſidoro ihre nazareniſch=germaniſchen Pläne ſchmiedeten, wollten nicht nur Kunſt ſchaffen, ſondern auch Kunſt leben. Und vielleicht iſt es ihnen an dem eigenen Ich beſſer gelungen, als an ihren Werken, die doch nur halbe Erfolge waren. Die meiſten ihrer Mitſtreiter aber wandelten ſich aus Kämpen einer reinen Fantaſie= und Formenkunſt in Wegebereiter der Wirklichkeitsſchilderung um: tief in den Boden der frühen Romantik ſind die frucht=barſten Keime des Realismus eingeſenkt.

Das neunzehnte Jahrhundert als das Zeitalter der Stoffkunſt war von allen, über die in unſerem Weltalter der Blick rückwärts ſchweifen kann, das kunſtloſeſte. Es hat

Rousseaus Lösung in ihrem verneinenden Teile nach Kräften verwirklicht und hat der Kultur als einem das Leben zur Schönheit steigernden Zwange abgesagt. Diese Grabrede dürfen wir ihm halten, ohne es deshalb schelten zu wollen. Denn es hat unser Wissen so unerhört bereichert, es hat auch das Wissen um die Wirklichkeit für die Kunst so sehr verschärft, daß es eitel Undankbarkeit wäre, wollten wir ihm grollen. Aber alle Strebenden, alle Vorwärtsdringenden soll doch eine tiefe Freude beseelen, daß das Jahrhundertende einen Umschwung herbeiführte. Nietzsche, der Baumeister schimmernder Gedankenpaläste, Böcklin, der Maler der groß gesehenen, größer wiedergespiegelten Natur, Puvis de Chavannes, der Schöpfer zarter, stiller, edler Träume, unter diesem Dreigestirn ist die Jugend der neuen Kultur herangereift. All unser Sehnen aber zittert in dem einen Wunsche, daß die da kommen, den Großen nicht Schande machen, welche ihnen die Bahn bereitet haben.


Thür-Beschläge aus Bronze.

Denn unermeßlich viel bleibt zu hoffen, bleibt zu thun. Daß in der Wissenschaft der Gedanke Herr über die Beschreibung werde und sie aus einem Selbstzweck wieder zum Werkzeug mache, daß in der Kunst das Urrecht der Fantasie über die knechtische Nachahmung der Natur siege, ist vielleicht schon heute gesichert. Aber ob auch das Leben wieder eine neue Linie erhalten könne, ist eine weit bangere Sorge. Auf den Grenzmarken zwischen Kunst und Werktag wird auch diesmal wieder die Entscheidung fallen und alles ist daran gelegen, ob auch die Menschen Kraft gewinnen, sich wieder zum Kunstwerk umzuschaffen, ob eine einheitliche Welt- und Lebensanschauung wieder Macht erlange über die Gemüter und ob aus geistigem Schaffen und vollem Sein wieder eine Kultur werde.

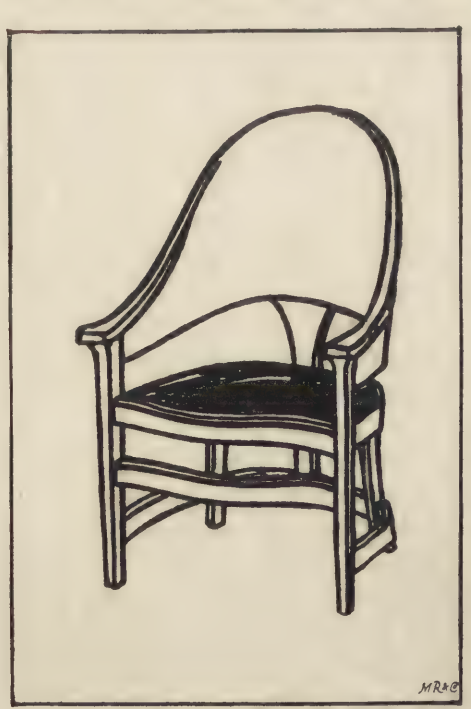
Daß in den dicht hinter uns liegenden Jahrzehnten die reine und die angewandte Kunst so verschiedene Wege gingen, ist für die vollkommene Unfähigkeit dieses Zeitalters zu solchem Werke bezeichnend. In dem Lager der reinen Kunst hat der Wirklichkeitsdrang dieser Jahrzehnte mit unverächtlicher Stärke sein Werk gefördert und vollendet, in dem der angewandten aber kam es in Ermangelung aller, aber auch aller schöpferischen Kraft zu einer langen Reihe von Wiederausgrabungsversuchen. Und was man Abschreiben hätte nennen sollen, dem suchte man durch den schönen Namen historischer Kunst einen Schein eigenen Rechtes zu leihen. Beide Zweige der Zweckkunst, Bau- und Zierkunst, teilten dieses trübe Schicksal und die Blätter, die für das letzte halbe Jahrhundert im Buch der Kunstgeschichte ihnen offen standen, haben sie leer gelassen. Denn Niemand wird an den blassen und oft sehr übel zusammengestellten Kopien, die sie mit unsicherer Hand dort eingetragen haben, auch nur einen Zug eigener Handschrift nachweisen können. Wes Geistes Kind diese Jahrzehnte waren, spricht sich in der bequemlich-leeren Behaglichkeit ihrer Alltags-Polstermöbel und der nüchtern-kahlen Zweckmäßigkeit ihrer Eisenbauten noch am erträglichsten aus.

Zu den glücklichsten Vorzeichen der neuen Bewegung gehört, daß sie begonnen hat, mit diesen üblen Ueberlieferungen zu brechen. In England, wo man wenigstens im Landhausbau die Folgerungen aus den Lehren der naturalistischen Kunst zu ziehen gewagt hatte, hat unter dem Einfluß der praerafaelitischen Malerei, einer der wenigen Stilketzereien des neunzehnten Jahrhunderts, die Zierkunst zuerst eine entgegengesetzte, eine stilisierende

Richtung eingeſchlagen. Aber der Wagemut jener erſten Meiſter war noch gering, die Formen ihres Hausrats lehnten ſich an die Muſter der etwas dünnen Zierkunſt der Regierungszeit der Königin Anna an, und es iſt erſtaunlich, einen wie realiſtiſchen Eindruck heute ſelbſt Morris'ſche Decken und Stoffmuſter machen. Seit den letzten Jahren vor der Jahrhundertwende aber ſehen wir mit frohem Staunen in Belgien und Deutſchland eine Bewegung um ſich greifen, die viel kühner vorgeht. Sie hat mit keckem Griff den neuen Stil, deſſen Unmöglichkeit die Gegner höhnend beteuerten, wirklich geſchaffen und haben ihre Schiffe auch erſt eben die Anker gelichtet, ſo ſchwellte ihnen doch ein Wind nicht mehr nur der Hoffnung, ſondern ſchon erſter ſchneller Fahrt die Segel.

Mehr als einer unter den Meiſtern der neuen Zierkunſt hat das ſcharfe Profil einer eigenen Perſönlichkeit aufzuweiſen: ſo Van de Velde, der Geometer, deſſen nie irrender Griffel das Ornament erlöſt hat von der unerträglichen Herrſchaft der uralten Linienführung der Renaiſſance, ſo Obriſt, deſſen Stickereien die ſchüchterne Anmut zitternder Gräſer berückend wahr wiedergeben und doch dem eigenen Stile dienſtbar machen, ſo Endell, der zu der einzig bizarren Schroffheit und Eckigkeit ſeiner Schmucklinien nun im Begriff ſteht, flimmernde Farbenträume von nicht geringerer Kraft zu fügen. Auch ein Erneuerer alter Kunſtgedanken von ganz unepigonenhafter Stärke iſt aufgeſtanden, ein Gotiker ſelbſtverſtändlich. Melchior Lechters Parzivalſaal hat zum Ruhm deutſcher Kunſt im Jahre 1900 in einem Winkel des häßlich lärmenden Weltjahrmarkts einen Schimmer von Weihe und hoher Feierlichkeit aufglimmen laſſen.

Ein Jahr ſpäter aber iſt auf heimiſchem Boden unter Schutz und Förderung eines Fürſten von Karl Auguſts mäcenatiſcher Art ein Werk angewandter Kunſt erwachſen, das eine neue Staffel auf dem Wege zu dieſen Zielen darſtellt. Der Künſtler, deſſen Arbeit dieſe Blätter im Bilde ſchildern ſollen, hat ein Anrecht darauf, daß ſeiner auch im Wort gedacht werde, wenn von Kunſt und Leben in Vergangenheit und Zukunft geſprochen werden ſoll. Peter Behrens hat vermocht, das Haus, das er auf der Mathildenhöhe in Darmſtadt ſich und der Kunſt errichtete, mit Bildern, Reliefs und Holzſchnitten ſeiner eigenen Hand zu ſchmücken, er hat es nach eigenem Riſſe erbaut, kein Gerät, kein Schmuck iſt darin, den er nicht entworfen hätte, und noch die Buchſtaben dieſes Druckes ſind von ihm geformt. Hier iſt ein Geſamtkunſtwerk entſtanden, dem ein Wirken in allen Bezirken bildenden Schaffens das Leben gab. Doch noch mehr, in dem planenden Hirn, ja vielleicht ſchon im gelebten Leben dieſes Meiſters einen ſich Kunſt= und Kulturgedanken und wenn er ſeine Ziele erreicht, kann er ſich rühmen, an das volle Werk des beginnenden Zeitalters Hand angelegt zu haben.



Lehnſeſſel aus der Bibliothek.

Peter Behrens hat eine neue, höher über die Wirklichkeit fortgehobene Schauſpielkunſt gefordert. Er hat in Wort und Bild dargelegt, wie ihr ein neues Haus, mit neuen, minder groben Wirkungen auf Auge und Sinn des Zuſchauers, erbaut werden könne. Er hat mit der Anordnung der Wandeltänze, die das Eröffnungsſpiel der Darmſtädter Ausſtellung trugen und geleiteten, einen Verſuch ſtilſtarker Reigenkunſt gemacht. Er hat ſich vor allem laut zu der Vereinheitlichung der Künſte, lauter noch zu der Verbindung und Durchdringung von Leben und Kunſt bekannt, hat ſie als einer der Erſten bewußt gefordert.

Indessen dem Künstler ist beschieden, nicht mit dem Worte, sondern im Gebilde zu wirken. Das Haus Behrens ist das beredteste von den Programmen, mit denen sein Erbauer für die Verwirklichung seiner Pläne zu werben trachtete. Als Kunstwerk ist es das letzte Glied in einer nicht mehr ganz kurzen Kette von Hervorbringungen, die sich fast von Anbeginn in den Dienst hoher Formenkunst stellten. Der Maler Behrens begann als Naturalist: der Ausgangspunkt fast aller der jüngeren Künstler stilisierender Richtung, die heute thätig sind. Aber er hat diesem Banner sehr früh abgeschworen und ist, ohne von irgend einem Meister sichtbar beeinflußt zu sein, auf die Suche nach der neuen Kunstweise ausgegangen. Er hat, wie alle die stärksten unter den Jüngern dieser Richtung das große innere Erlebnis im Sinnbild dargestellt, er hat den Traum und die Offenbarung des Schaffens selbst verkörpern wollen, er hat, beeinflußt durch die großen Vorbilder des Landes der aufgehenden Sonne, dem farbigen Holzschnitt neue Wirkungen entlockt und er hat am glücklichsten im Bildnis gezeigt, wie deutscher Ernst und reine Form sich paaren können.

Das Zeitalter und die Geistesrichtung, in die der Einzelne vom Schicksal gestellt wird, werden ihm fast immer die letzten Ziele seines Wollens setzen; Form und Färbung jedes geistigen Schaffens aber quellen aus der Persönlichkeit hervor, aus jenen tiefen, fast triebmäßigen Gründen des Ichs, wo die unbewußtesten, aber auch die entscheidendsten Impulse des Lebens ihren Ursprung haben. So war unzweifelhaft für Behrens sein Anschluß an das stärkste Kunststreben unserer Jahrhundertwende das Gegebene, Sichere, Unvermeidliche: für eine bestimmte Gattung Menschen ist es in unseren Tagen Schicksal, daß sie den Flug aufwärts nehmen, von Wirklichkeit und Alltag fort zu den Höhen freien fantastischeren Bildens, gerade wie es für einzelne Forscher dieser Generation Schicksal ist, daß sie der Schilderung und Beschreibung abschwören, um sich dem Begriff und dem Blick in das Weite zu verschreiben. Sehr verschieden aber ist, was die Einzelnen im selben Sinne unternehmen. Klingers große Gedanken- und Seelenmalerei, Stucks robuste Sinnenfreude, die doch auch in die Tiefen des Herzens und sündiger Leidenschaft vordrang, Leistikows edle Vereinfachung nordischer Landschaft, die unsere nächste Umgebung uns in ein Märchen und in fremde Schönheit umzuwandeln wußte, Melchior Lechters gotische Träume, die aus altem Wein neue Trunkenheit zu schöpfen, die das stille Geheimnis der ältesten Germanenkunst und den Wahrsagervogelgeist des Sehers unserer Tage zu einem Mysterium zu verschmelzen vermochten — wie weit gehen sie alle aus einander und sind doch aus einem Kunstgeist heraus geboren. Ludwig von Hofmann hat auf seinem Bilde, das er Sonnenblick zubenannte, einige Farbentöne nebeneinander gesetzt, die mir immer im Gedächtnis wieder klangen, da ich die Säle der Jahrzehnt-Sammlung im Welt-Ausstellungs-Jahr durchwanderte und ich habe kein einziges Bild der gegenwärtigen Meister Frankreichs gefunden, das mich diese Harmonie hätte vergessen lassen können. Peter Behrens hat nicht seine ganze Krafft der Staffelei und der Palette gewidmet, aber ich finde, seine Bildnisse weisen ihm unter den deutschen Meistern der Gegenwart eine Stellung von vollkommener Selbständigkeit zu. Sie teilen mit allen



Heizkörper aus der Bibliothek.

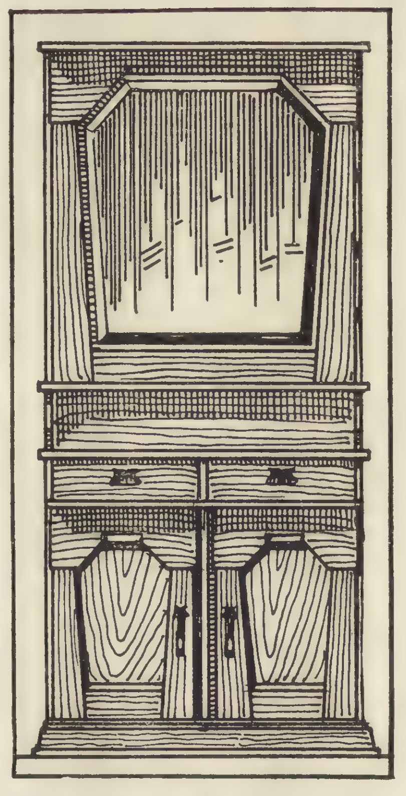


Thür zur Veranda des Gäſte=Zimmers.

jenen Werken, die, um es mit einem klangvollen Worte zu ſagen, in Böcklins Namen geſchaffen worden ſind, die den Drang zur Vereinfachung, zur Aufhöhung der Form und zur Entfeſſelung der Fantaſie von den Banden der Natur=Nachahmung. Aber ſie ſind höchſt bezeichnend für dieſen einen Menſchen. Sie erzählen davon, daß ihr Urheber durch alle Härte und Herbigkeit des Naturalismus hindurchgeſchritten iſt, nicht ohne von ihr dies Eine zu lernen: auf alle Eitelkeit billigen Glanzes zu verzichten. Denn in ihrer aſchfarbenen Zurückhaltung drückt ſich eine bewußte Abſage an eine Reihe von Kunſtmitteln aus, denen die Art des Künſtlers abgewandt iſt und die er lieber ganz ausmerzen, als zu einer nur mittleren Wirkung verwenden wollte. Um ſo ſtärker tritt ſo die Kraft der Linie hervor, ohne daß ſie auf anderem als koloriſtiſchen Wege dem Ziele zuſtrebte. Dieſer ſo ganz edeln, ſo ganz vornehm unaufdringlichen Formen=Wahl entſpricht der Geiſt dieſer Bildniſſe. Eines von ihnen ſtellt eine junge Frau dar, deren reines, edles Antlitz in den entſcheidenden Linien mit vollkommener Sicherheit wiedergegeben iſt. Dieſe Tafel iſt an ſich eines der köſtlichſten Zeugniſſe für die Kühnheit des Übergangs, den unſere junge Formen=Kunſt aus dem alten naturaliſtiſchen Lager in ihr eigenes neues vollzog. Die Dame iſt im Koſtüm geſchildert, aber der Umhang, der in ganz modiſchem Schnitte ſie ſchmückt, iſt bedeckt mit einem fremdſchönen Schilf=Ornament, das auf den Trottoirs der Linden oder der Ludwigs=Straße noch nie ein ſterbliches Auge geſehen haben könnte. Das ſtrahlend klare Blau der Augen entſpricht der Wirklichkeit, aber der archaiſch=ſtrenge Karakter, den der einfarbige Hinter=Grund wahrt, drückt ſich auch in der treffſicheren Vereinfachung der Linien und Farben des Kopfes aus. Ein anderes Bild, der Kuß geheißen, miſcht mit derſelben ſtarken Einfachheit Wirklichkeit und Steigerung, Stoff und Form. Das Geſicht des kleinen Burſchen, das gar nicht aufgehöht iſt, zeigt alle kindliche Thumbheit ſeines Alters; dem der jungen Frau aber, die ihr Kind küßt, iſt alle Weihe der Mutter=Liebe aufgeprägt durch den wundervollen Einfall, der den Künſtler ihre Augen faſt ganz geſchloſſen malen ließ, und durch die edle Vereinfachung, die auch hier alle Formen und Farben mit dem Hauch hoher, wählender Kunſt umwittert. Selbſt Otto Erich Hartlebens weinfröhliches Geſicht, das doch nur in ſtiller, ſich ſelbſt und die Welt belächelnder Komik nachdenklich und betrachtſam erſcheint, iſt auf einem dieſer Bildniſſe zu medaillenartiger Feierlichkeit aufgehöht. Eines aber offenbaren dieſe Werke alle in ganz unaufdringlicher, darum doch um ſo beredterer Schweigſamkeit: daß hier der etwas ſchwere und ſpröde, aber im tiefſten Innern nachhaltig lodernde Ernſt deutſcher Art einen ſeltenen Bund mit dem Drang zur reinen Form, zur hohen Kunſt eingegangen iſt.

Selbſt aus dieſen Werken nicht angewandter Kunſt klingt ein Nebenton, der zur Steigerung des Lebens leiſe lockt. Der Sieger, einer der am ſtärkſten ſtiliſierten Holzſchnitte von Behrens, predigt Stärke und die Frauen=Bildniſſe verkünden unausgeſprochen eine Botſchaft, die heute wie frohes Flüſtern von Mund zu Munde geht: daß nur die Ehe hohen Sinnes dem Bunde zwiſchen Mann und Weib alle Kräfte und alle Schönheiten abzulocken vermag, die er dem Wiſſenden ſpenden kann. Eine ganze Generation von Künſtlern hat in der Zügelloſigkeit ungebundenen Zigeunerlebens oder in der fragwürdigſten der Eheformen, in der Modell= und Kellnerinnen=Heirat, das rechte Glück für den frei Schaffenden erkennen wollen, und eine Ehe zu führen galt faſt als ein Bekenntnis

altfränkiſcher Gebundenheit. Es ſei ferne, einen Regelzwang aufzuſtellen, der ſelbſtherrlichen, ſich ſelbſt beherrſchenden Männern zu unnützer Feſſel oder ſelbſt ſchädlicher Bürde werden könnte; aber daß nur die wohlgeſchaffene Einehe den Genüſſen eines Doppel=Lebens ihre vollkommene Tiefe und Zartheit verleihen kann, darf heute doch wieder und, in der Bekräftigung ganz neuer Erfahrungen, mit dieſem Nachdruck vielleicht zum erſten Male geſagt werden.



Waſch=Tiſch im Gäſte=Zimmer.

Ganz beherrſcht von der Vorſtellung eines Lebens, von neuer Geſchmücktheit und neuer Getragenheit iſt das Haus, das Behrens jetzt errichtet hat. Der Bauzweck iſt ganz und gar auf reiche Entfaltung des häuslichen Seins, aber zugleich auf ein ausſchließlich nach innen gekehrtes, feſt umgrenztes Leben gerichtet. Das Innere überwiegt durchaus in Abſicht auf Reichtum und künſtleriſchen Aufwand der Formen, es hat nur, wie ſein Urheber nachdrücklich betont hat, nicht die läſſige Bequemlichkeit der Zimmer=Verteilung auf die Anordnung des Äußeren einwirken laſſen.

Es iſt die Geſinnung vornehmer Bürgerlichkeit, die überall die Ausführung beeinflußt hat. Keine weite Halle empfängt den Eintretenden, ein weiträumiger Treppenbau leitet zu den höheren Geſchoſſen, aber das Veſtibül weiß mit Kunſt eine nicht geringe Ausdehnung vorzuſpiegeln, und die Treppe windet ſich ſo breit und ſtattlich nach oben, daß auch eine ſehr hochgemute Frau hier ihre Schleppe rauſchen laſſen dürfte, daß man von unten dem Fluß ihres Gewandes, wenn ſie die Stufen emporſteigt, mit Genuß nachſchauen könnte. Die Zimmer des Hausherrn im oberen Stockwerk, eine Werkſtatt und ein Bücher=Zimmer atmen ruhige Ausbreitung. Vor dem Schreibtiſch grüßt an dem Lehnſtuhl das Auge zuerſt eine der edelſten Zier=Linien des Hauſes. Ein bewußt altfränkiſches Damen=Stüblein, die Schlafkammern der Frau, der Kinder und der Gäſte des Hauſes prunken zuweilen mit ſehr köſtlichen Stoffen: gelbes Zitronen=Holz und gelbe Atlas=Decken ſpielen in dem einen mit dem edlen Silbergrau des marmornen Waſchtiſches ein feines Farbenſpiel. Aber ſie ſind in Farbe und Form zurückgehalten. Höheren Ehrgeiz weiſt das Schlafzimmer des Herrn auf: hier durchzieht eine ſehr entſchieden ſtiliſierte, aſſyriſch abgeſchrägte Linienführung alle Teile der ſichtbaren Oberfläche: von den Möbelformen bis zur Wandbekleidung, von den Silber=Beſchlägen aller Geräte bis zu dem blaßgrauen Lila der Polſter=Bezüge.

Das Auszeichnende dieſer Ausſchmückung iſt, daß ſie überall den einzelnen Geräten eine ſtarke Linie, eine ausgeſprochene Form aufgeprägt hat. Das neueſte Kunſtgewerbe hat ſonſt, auch in Darmſtadt, ſo oft Stücke geſchaffen, die ſich ausnehmen, als hätte ihr Urheber ſie auf jeden Preis zu einem Kunſt=Werk umſtempeln wollen, indem er ihnen irgend ein Ornament äußerlich anhängte, oder indem er die Konſtruktion des Möbels ſtark betonte. Beide Arten verfehlten den höchſten Zweck der Zier=Kunſt, die eine verfährt zu äußerlich, die andere zu nüchtern. Behrens hat beide Fehler vermieden, indem er ſeine Linien den Dingen tief einprägte. Und er iſt dabei mit einem tiefen, unermüdlich fleißigen Ernſt verfahren: jedes Zimmer weiſt ein Ornament auf, das überall durchgeht, ſich immer wiederholt und ſich doch immer wandelt. Der Spielraum ſeiner Erfindungen iſt kein ſehr weiter, und ſie ſind zuweilen vielleicht allzu geometriſch; aber den Bezirk, den er umfaßt, beherrſcht er durchaus. Die Perſönlichkeit des Künſtlers tritt in dieſer

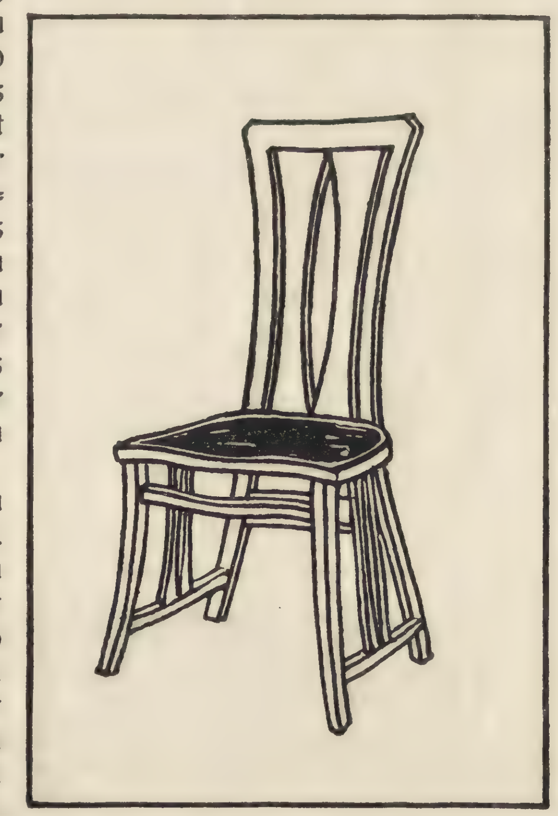
Selbſtbeſchränkung und der Wucht der Durcharbeitung von neuem unverkennbar zu Tage. Nirgends ſpieleriſche Oberflächlichkeit, nirgends üppiger Reichtum einer bizarren Fantaſie, überall aber künſtleriſche Durchdringung mit einer zierenden Form und vollkommene Bemeiſterung des Stoffes durch dieſe Form. Überall hat man den Eindruck, daß hier nicht ein Künſtler ſich mit einem Werke müht, das ſeinem Ich fremd iſt, ſondern daß ein runder Menſch, eine ſtarke, ganz in ſich gefeſtete Perſönlichkeit mühelos den künſtleriſchen Ausdruck ſeines eigenen Weſens gefunden hat.

Dieſes Beginnen iſt zu vollkommener Meiſterſchaft im Speiſe=Zimmer gediehen. Eine wohlbedachte Fern=Haltung aller beirrenden Farb=Eindrücke macht den Blick hier allein geſchickt und doppelt empfänglich für lineare Einwirkungen: das ganze Gemach iſt in funkelndes Weiß getaucht, das durch die höchſt delikate Zuſammenſtellung mit Silber noch geſteigert und nur an einigen ganz ſeltenen Stellen, in den Polſtern der Stühle, einem Teil der Tapete und den Kelch=Füßen der Gläſer durch ein tiefes bläulich leuchtendes Rot unterbrochen und ſo im Grunde nur noch mehr hervorgehoben wird. Sonſt trifft das Auge an hundert Stellen, in dem Linien=Gewirr der Decke und der Geſchirr=Schränke, in den Verzierungen der Teller und Schüſſeln, auf den Griffen der Meſſer und Löffel, in den Kryſtallen der gläſernen Kronleuchter und ſelbſt noch im Web=Muſter der edlen Gedecke immer und überall auf dasſelbe Motiv, nur daß ſich dieſe ewige Melodie in hundert Wandlungen einkleidet. Und zu ihrer einſchmeichelndſten Ton=Folge ſteigt ſie in der Linienführung der Stühle auf: deren Armlehnen haben eine ſo edle Schwingung, daß ſie wie mit einer empfangenden Gebärde zur Ruhe einzuladen ſcheinen. Aber dieſe Gebärde iſt wohl freund=lich entgegenkommend, doch zugleich von dem vollkommenen Stolze ihrer edlen Form durchdrungen — ſo wie die Hand=Bewegung einer gaſtlichen und doch herriſchen Schloß=Frau.

Zur größten Feierlichkeit iſt die Zier=Kunſt der Innen=Räume in dem Prunk=Gemach des Hauſes, in dem blauen Saal, geſteigert. Unerhört köſtliche Stoffe zeichnen es aus: die ganz lineare Schnitzerei der Decke und einer Thür iſt mit Alt=Gold überzogen, die andere Thür zeigt eine vollkommen linienloſe, ununter=brochene Fläche edelgrauen Silber=Ahornholzes, die Thür=Balken ſind Stufen von rotem Adneter Marmor, die Schwellen von faſt noch zarterem grauen deutſchen Stein. Den Flügel ſchmücken reiche Holz=Intarſien, das Parkett iſt in ähnlich ausſtrahlendem Muſter ausgelegt, ſchwere Stühle laden rings zu andächtig lauſchender Ruhe, feier=liche Kandelaber tragen ſtarke Rieſen=Kerzen, und all dieſe ſchwere Pracht, die wie heißer Ambra=Duft die Sinne umnebelt, ſie wird ge=bändigt und zu ſtillen Akkorden bezwungen durch den einen ganz vollen, ganz edlen Farben=Ton, der in ſtets gleichbleibender Ruhe von allen Seiten rings hereinklingt: durch das ſtille, tiefe Blau der mit Glas belegten Wände. Fallen Abends die blauen Vorhänge nieder und ſchimmern von der Decke nur die blau gedämpften Kerzen des blitzgetragenen Lichtes herab, ſo bemächtigt ſich des Gaſtes langſam und leiſe der ſchöne Wahn, als ſei er in ein Märchen=Schloß verſetzt und in das Land der Ferne und des Glücks.

Damen=Stuhl aus dem Speiſe=Zimmer.

Das Äußere dieſes reichen Hauſes iſt auffallend einfach, faſt ſchmucklos. Aber man hat ſogleich den Eindruck, als hülle ſich hier ein vornehmer Herr in ein graues Über=Gewand, nur um den Glanz zu verbergen, den er darunter zum Feſte tragen will. Und neben vielem glücklich und unglücklich Bunten und Unruhigen, das ſich ringsum auf dieſem Berge dem Blicke darbietet, weiß ſich ſolche Zurückhaltung aufs beſte zu behaupten. Sie ſtellt einen ähnlichen, wiederum aus dem deutſchen, dem niederdeutſchen Volkstum und aus der Perſönlichkeit ſeines Urhebers heraus zu erklärenden Verzicht auf ſtarke, augen=fällige Wirkung dar, wie das faſt Ton in Ton geſtimmte Kolorit ſeiner Bilder. Wenige ſanft in einander klingende Farbentöne: das tiefe Grau des Putzes, das dunkle Grün der Kachel=Umrahmungen, das wundervoll metalliſche Blau=Schwarz der Eiſen=Klinker an ein=zelnen Rohbau=Teilen und das hellere Bläulich=Rot der Dach=Ziegel. Selbſt die Linienführung iſt unendlich zurück gehalten: ſie verwendet, wie bei allen irgend Strebenden in dem Bezirke dieſer heute ſo ganz hiſtoriſch verdorrten Kunſt ſelbſtverſtändlich iſt, alle geſchichtlichen Anklänge. Nur eine leiſe gotiſche Note zittert durch die ſpitzen Bogen der Kachel=Umrahmungen. So iſt alles wirklich kaum mehr als Hülle, als ein deutliches Sinnbild der Abgeſchloſſenheit und des Alleinbleibenwollens. Die Geſinnung der Loſung am Seiten=Giebel: ſteh feſt mein Haus im Weltgebraus, ſie wird auch in Stein und Färbung ausgeſprochen. Aber Behrens wäre ein armer Künſtler, wenn er nicht an einer Stelle für all dieſen Verzicht, faſt möchte man ihn Nein=ſagen nennen, entſchädigen wollte. So hat er ſich denn einen großen feierlichen Orgel=klang vorbehalten in dem ſonſt nur vorbereitenden Andante dieſes Präludiums: es iſt die Hauptthür. Sie verrät allein, was des Eintretenden innen wartet, ohne doch untreu zu plaudern. Denn die Linien des goldgelben Metall=Ornaments auf dem violett getönten Grau der Thüre ſind ſo wunderſam fremd und heilig zugleich, daß ſie dem Tempel irgend eines längſt verſchollenen Götterdienſtes den Eingang ſchmücken dürften. Sie wirken wie eine weite prieſterlich ſegnende Gebärde, allein ſie heiſchen auch Ehrfurcht und wecken hieratiſche Schauer, die faſt zu niederdrückend ſind für den heiteren weltlichen Zweck dieſes Hauſes, die aber verraten, wie hoher Kunſt dieſer Meiſter fähig wäre, wenn man ihn vor größere Aufgaben ſtellte. Tritt Nachts ein Be=ſucher, dem der Herr des Hauſes hold iſt, aus dieſer Thüre, ſo flammt ob ſeinem Haupte ein Licht auf. Es ſtrahlt aus einem kryſtallenen Glaſe, das geformt iſt, wie ein edler Stein der Berge, und das den köſtlichen Abſchluß des reichen Linien=Aufbaues dieſer einzigen Thür bildet. Wer dürfte ſagen, er hätte ihresgleichen ſchon geſehen?



Herren=Stuhl aus dem Speiſe=Zimmer.

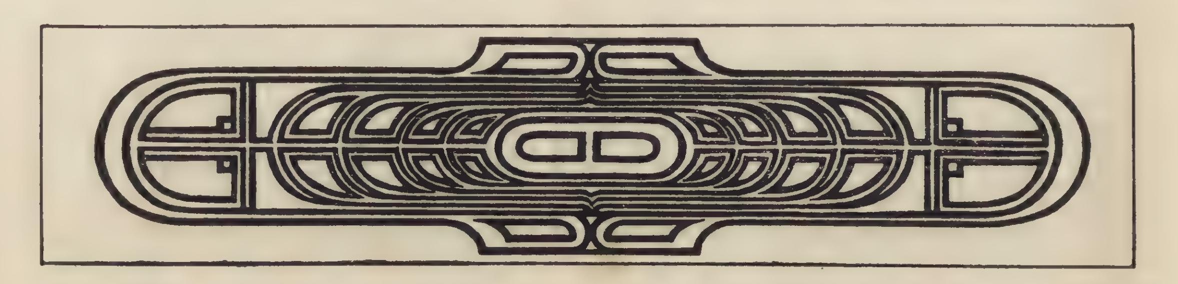
Starke Triebe in uns Allen widerſprechen der Steigerung der Kunſt wie der Lebens=Form. Jede Form bedeutet Zwang, ſie lenkt uns von den breiten und ebenen Pfaden ab, ſie heiſcht von uns Entſagung vielen Läſſigkeiten und Behaglichkeiten gegenüber. Eine Kunſt, die dem Alltag nur ein Spiegel=Bild ſeiner eigenen breit und dümmlich lächelnden Züge vorhält, iſt ein bequemer Gaſt, und wer ihn vertreiben will, darf nicht darauf rechnen, laut willkommen geheißen zu werden. Jede Änderung der Sitte

greift noch störender in die Zirkel der Gewohnheit und Bequemlichkeit ein. Aber man lerne von der Vergangenheit: was in Minnesänger=Zeiten edle Frauen und empfängliche Künstler erdachten, um das Leben zarter, seine Genüsse bewußter, seine Formen feiner zu machen, ist heute fast schon in Bauern=Haus und Arbeiter=Hütte eingedrungen, den höheren Schichten vollends seit Jahrhunderten zur zweiten Natur geworden. Damals aber, als diese Dinge neu waren, hat man sie sicher als sonderbar und thöricht empfunden und sie erst nach langer, ganze Menschen=Alter hindurch dauernder Selbst=Zucht erworben.

So wenig uns Heutigen in den Sinn kommen mag die kindlichen Glaubens=Formen oder das Stände= und Adelswesen jener längst vergangenen Zeiten zu erneuern, so wenig darf man eine Wiederholung des Versuches der Romantiker, die Kunst der Gotik nachzuahmen, wünschen. Dennoch kann uns die Kultur jener Jahrhunderte ein Anderes lehren. Der dumpfe Widerstand, den die Gegenwart der emporsteigenden Formen=Kunst entgegengesetzt, liebt nichts hartnäckiger ins Feld zu führen, als die Künstlichkeit, die Fantastik, die Unwirklichkeit ihrer Werke. Nun aber versetze man sich nur einen Augenblick lang in die Gedanken der Menschen, vor deren Augen zum ersten Mal eine gotische Kathedrale emporwuchs. Uns hat sich aus fast tausendjähriger Überlieferung und aus der Gewöhnung der Netzhaut, die uns am meisten verhindert, Altes als neu zu empfinden, diese Bauweise als etwas Alltägliches in den Sinn geprägt. In Wahrheit aber ist nie Bizarreres und Unerhörteres von einem Künstlersinn erdacht worden, als diese himmelangetürmten Steingebirge mit der sinnverwirrenden Fülle ihrer Flächen und Formen, dem kunstreichen Wirrsal ihrer Strebebogen und Fialen, ihrer Wimpergen und Thurmstäbe und dem Märchenzauber ihrer dämmernden Bogengänge.

Für die Kunst des Lebens aber weisen jene Zeiten noch in einem anderen Sinne die Bahn. Sie hat damals den größten ihrer Erfolge davongetragen, aber niemand darf sagen, wer diese junge Bildung eigentlich geschaffen hat. Waren es die Männer? aber sie wuchsen ja in die Rauheit und Kampflust ihres Waffenhandwerks auf, waren es die Meister der bildenden und redenden Künste? aber sie schilderten doch wohl nur, was sie vor Augen hatten. Zarte Frauenhände hielten die Fäden, aus denen damals das feine Gespinnst eines neuen Lebens gewoben wurde. Damals hat sich in Wahrheit die erste große Frauenbewegung vollzogen und vielleicht sind auch heute dem Ehrgeiz des anderen Geschlechts hier Ziele gesteckt, die mehr in der Richtung seines innersten Wesens liegen, als manches Männer=Werk, nach dem es trachtet. Über den Wettbewerb der Männer und der Frauen hinaus reicht eine andere Erkenntnis. Lebens=Kunst ist ein Kulturschaffen, an dem Teil zu nehmen nicht Vorrecht eines Berufes ist. Es ist vielmehr die Aufgabe jedes Einzelnen, der sich als Starken, als Auserwählten empfindet. Und wenn heute erst die frühesten, zartesten Keime dessen, was da werden will, das helle Licht des Tages grüßen, so ist es in unser Aller Hand gelegt, daß aus ihnen eine starke Blume erwachse, deren Blüten noch nach einem neuen Jahrtausend künftigen Geschlechtern Duft spenden, wie die Kunst und das Leben der Gotik unserer Gegenwart.

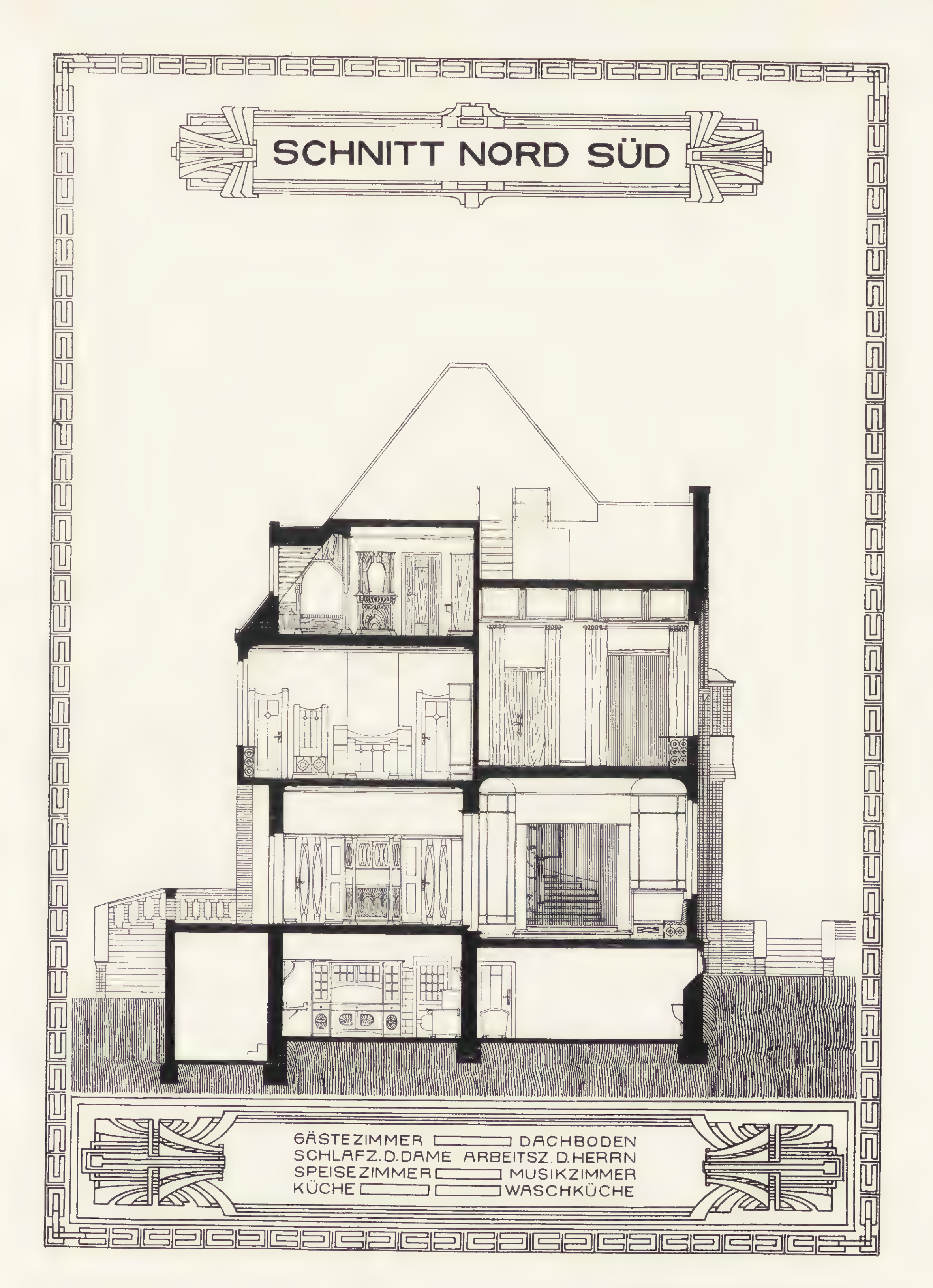
Professor Dr. Kurt Breysig—Berlin.





OSTFAÇADE DES HAUSES BEHRENS

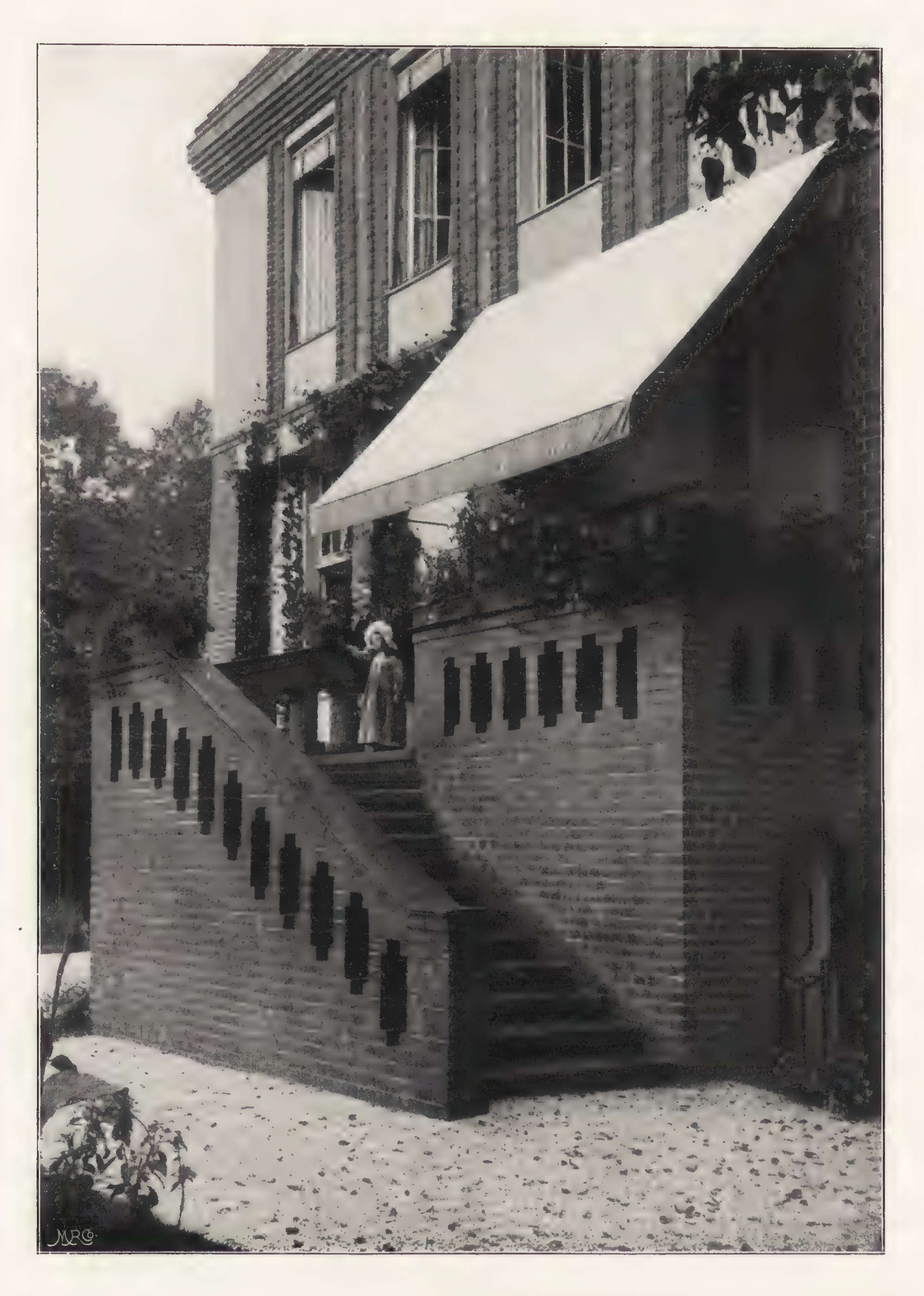




Haus Peter Behrens. Schnitt Nord=Süd.



Haus Peter Behrens. Süd=Ansicht.



Haus Peter Behrens. Veranda an der Süd=Seite.



Haus Peter Behrens in Darmstadt, von Süd-West vom Victoria-Melita-Wege gesehen.



Haus Peter Behrens in Darmstadt. West=Seite.



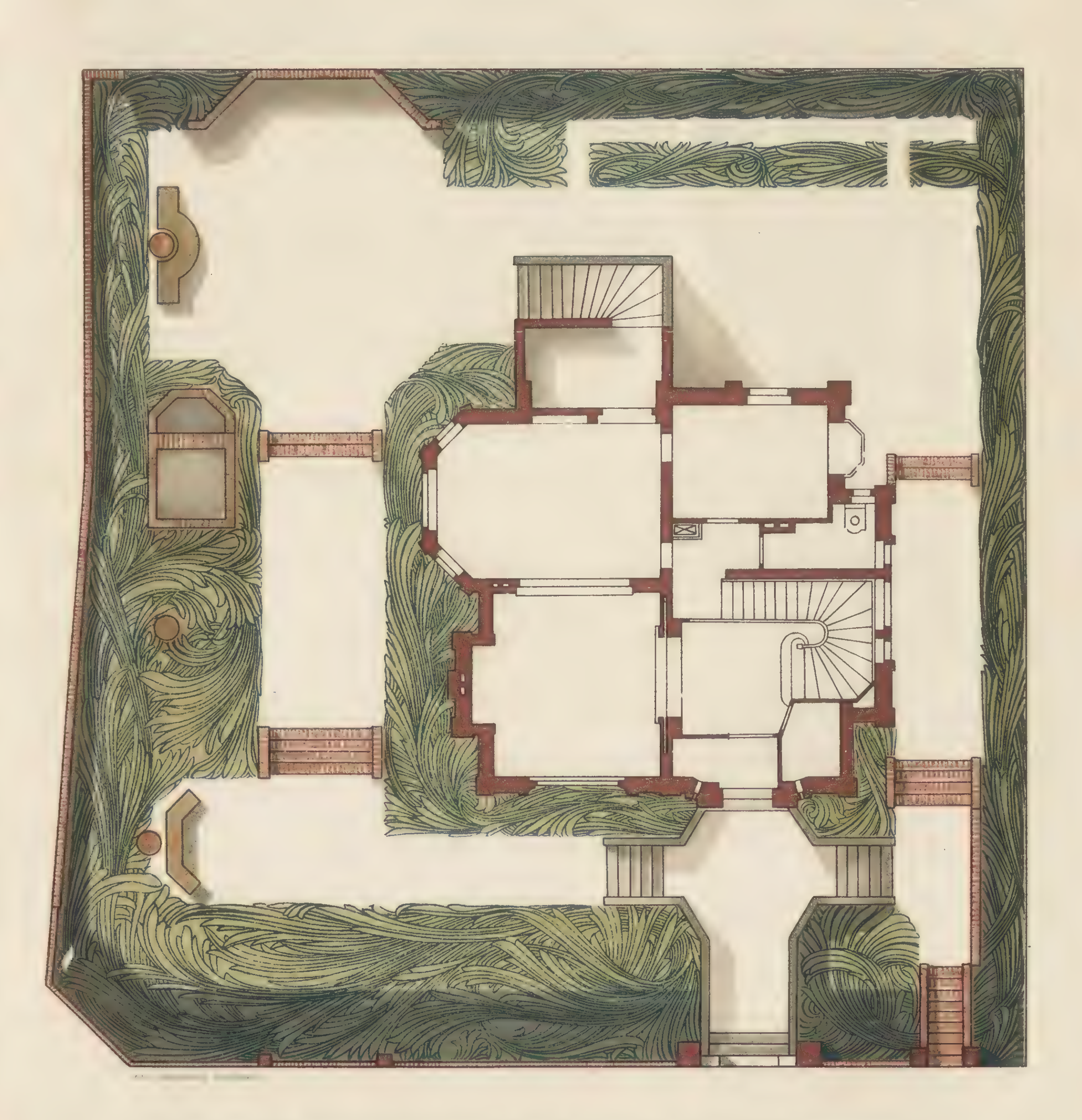
Haus Peter Behrens. Haupt=Eingang.



Haus Peter Behrens. Neben=Eingang.



Haus Peter Behrens. Erker an der Ost=Seite.



GARTENPLAN DES HAUSES BEHRENS





Haus Peter Behrens. Diele mit Treppe.



Haus Peter Behrens. Thüre des Haupt=Einganges. Schmiede=Eisen mit Aluminium=Bronze. Ausgeführt von C. H. E. Eggers & Co. — Hamburg.



Haus Behrens. Schiebe=Thüre zum Musik=Zimmer. In Aluminium=Bronze getrieben von C. H. E. Eggers – Hamburg=Eilbeck.



Haus Behrens. Musik=Zimmer mit Marmor=Gewänden, Wandbekleidung aus blauem Spiegel=Glase und ver=goldeter Decke. Möbel von L. J. Peter—Mannheim.



Haus Behrens. Thür zwischen Musik= und Speise=Zimmer.
Mosaiken von Villeroy & Boch in Mettlach. Marmor=
Stufen von „Kiefer“ A.=G., Kiefersfelden, Ober=Bayern.



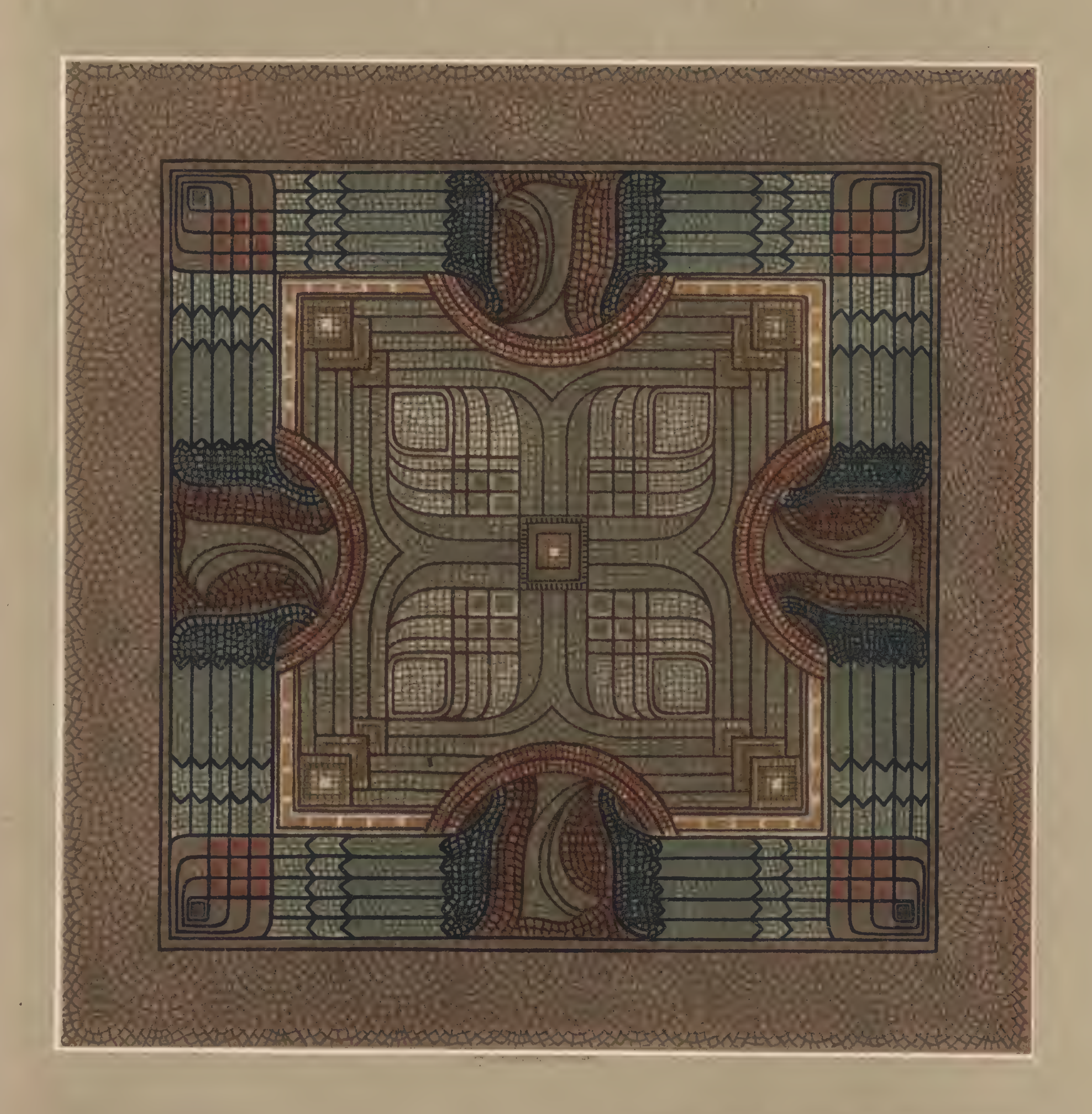
Haus Behrens. Musik=Zimmer, Flügel=Nische mit dem Gemälde „Ein Traum", aufgenommen von Wilhelm Weimer—Darmstadt.



Haus Behrens. Musik=Zimmer. Flügel von Schiedmayer's Pianoforte=Fabrik in Stuttgart. Parkett = Fußboden von W. Gail Wwe. — Biebrich. Kandelaber, geschm. Bronze, von C. H. E. Eggers — Hamburg = Eilbeck.



Haus Behrens. Fenster=Bank im Musik=Zimmer. Fenster=
Vorhang, gestickt von Fräulein Pauline Braun—Darmstadt.



PETER BEHRENS.

MOSAIK-BODEN IM HAUSE BEHRENS
AUSGEF. VON VILLEROY & BOCH-METTLACH.





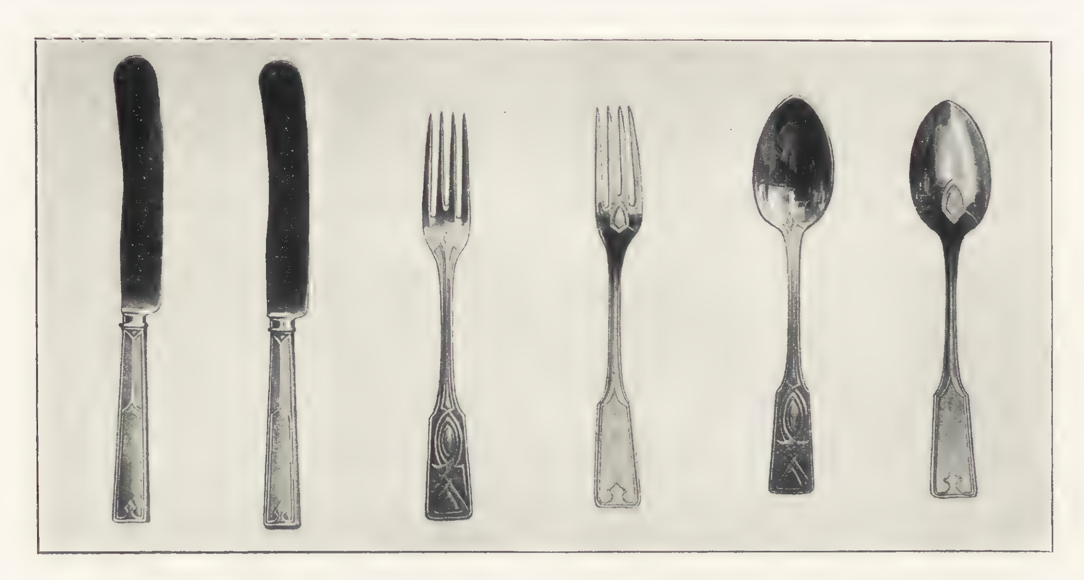
Haus Peter Behrens: Speise=Zimmer. Möbel aus weiß=lackiertem Pappel=Holz, Mahagoni und Ameranth=Holz. Ausgef. von J. D. Heymann, Hof=Möbelfabrik — Hamburg.



Haus Peter Behrens — Darmſtadt: Speiſe=Zimmer.



Beleuchtungs=Körper (versilb.) von K. M. Seifert & Co. — Dresden, Gedeck von E. Lang — Blaubeuren, Mosaik=Fußboden von Villeroy & Boch — Mettlach.



Professor Peter Behrens. Besteck, ausgef. von M. J. Rückert – Mainz.





Professor Peter Behrens – Darmstadt. Versilberte Leuchter, ausgef. von K. M. Seifert – Dresden.



Haus Peter Behrens. Porzellan-Service.

Ausgeführt von Gebr. Bauscher — Weiden in Bayern.



Haus Peter Behrens. Ein Satz Tafel-Gläser mit roten Füßen.

Ausgeführt von der Rhein. Glashütten-A.-G. — Köln-Ehrenfeld.



Haus Peter Behrens.

Zimmer der Dame. · Möbel und Vertäfelung aus gelb geb. poliertem Birnbaum von L. Alter, Hof-Möbelfabrik — Darmstadt.



Haus Peter Behrens.

Zimmer der Dame. Teppich von der Krefelder Teppich=Fabrik, A.=G., Möbel=Stoffe von R. Scheidges & Co. — Krefeld.



Haus Peter Behrens.

Schlaf-Zimmer der Dame. Möbel aus poliertem Citronen-Holz von J. D. Heymann—Hamburg.



Haus Peter Behrens. Schlaf-Zimmer der Dame. · Möbel von J. D. Heymann–Hamburg, Beleuchtungs-Körper von K. M. Seifert & Co.–Dresden.



Haus Peter Behrens.

Schlaf-Zimmer der Dame. Blick in den Erker mit dem Kinder-Bette, welcher durch Vorhänge verschließbar. Bett-Bezüge von Diefenbach-Römer in Darmstadt.



Haus Peter Behrens.

Bibliothek. Möbel und Decke aus Natur-Rüstern-Holz mit geschnitzten Füllungen von L. J. Peter, Hof-Möbelfabrik — Mannheim.



Haus Peter Behrens.

Schlaf=Zimmer des Herrn. · · Möbel aus violett=lackierter Pappel von L. J. Peter — Mannheim. Beschläge aus Nickel=Bronze von Eggers — Hamburg.



Haus Peter Behrens. Schlaf-Zimmer des Herrn. Möbel von L. J. Peter—Mannheim.



Haus Peter Behrens. Bade-Einrichtung von Voltz & Wittmer—Straßburg.



Haus Peter Behrens.

Arbeits-Zimmer des Herrn. · Gemälde von Peter Behrens: in der Nische Bildnis Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs; links: O. E. Hartleben. Läufer von der Krefelder Teppich-Fabrik, A.-G.



Peter Behrens — Darmstadt: „Mutter-Kuß".
Tempera-Gemälde mit geschnitztem Rahmen.



Peter Behrens — Darmstadt: „Iris = Porträt“.
Tempera=Gemälde der Gattin des Künstlers.



Haus Peter Behrens.

Gäste-Zimmer. · Gas-Ofen von Houben Sohn Carl—Aachen. Teppich, handgeknüpft von Frau Lilli Behrens.



Haus Peter Behrens.

Gäste-Zimmer. Eingebautes Bett, Waschtisch mit zwei Schränken aus Tannenholz von L. Alter—Darmstadt.



Haus Peter Behrens.

Gäste-Zimmer. Möbel und Decken-Verkleidung aus Tannen-Holz von L. Alter — Darmstadt. Vorhänge von der Weberei Stein — Alsfeld i. Hessen.



Haus Peter Behrens.

Knaben-Zimmer. Bücher-Regal mit eingebauter Bank und Gas-Ofen. Decken-Verkleidung aus Tannenholz von Ludwig Alter—Darmstadt.



Haus Peter Behrens.

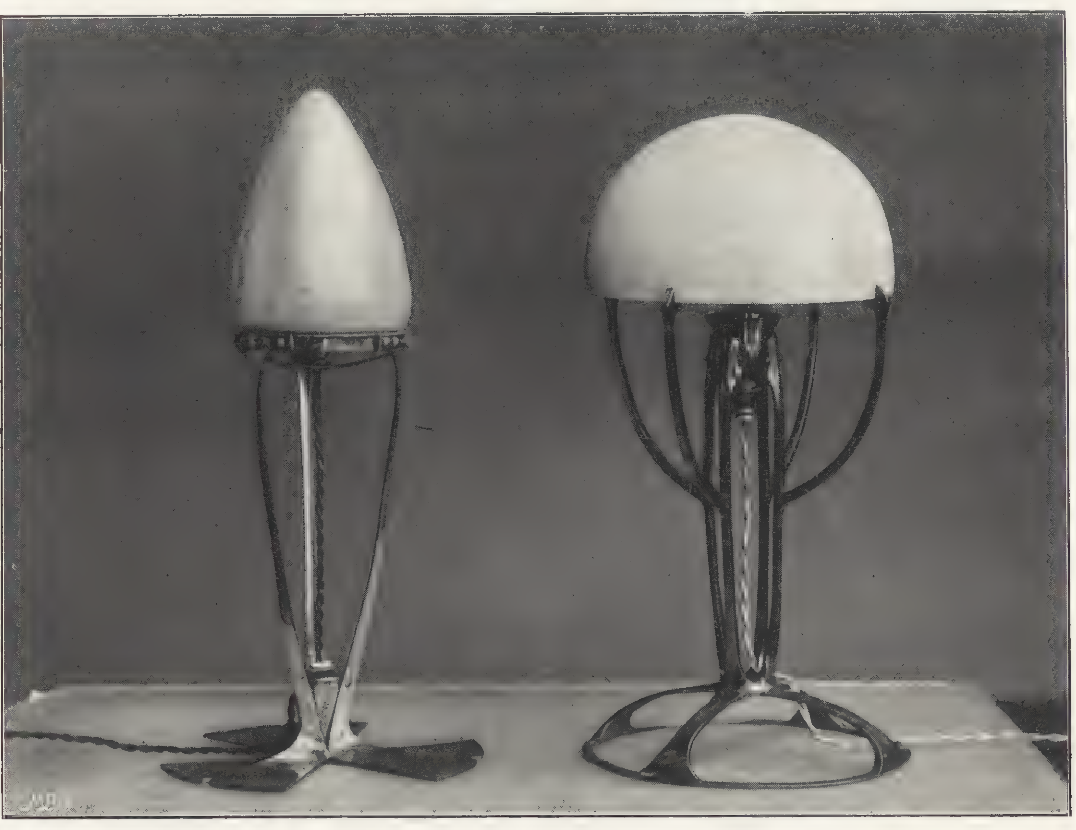
Küche. Möbel aus weißlackierter Pappel, Koch-Geräte von G. R. Schiele (Fr. Trost) — Frankfurt a. M.



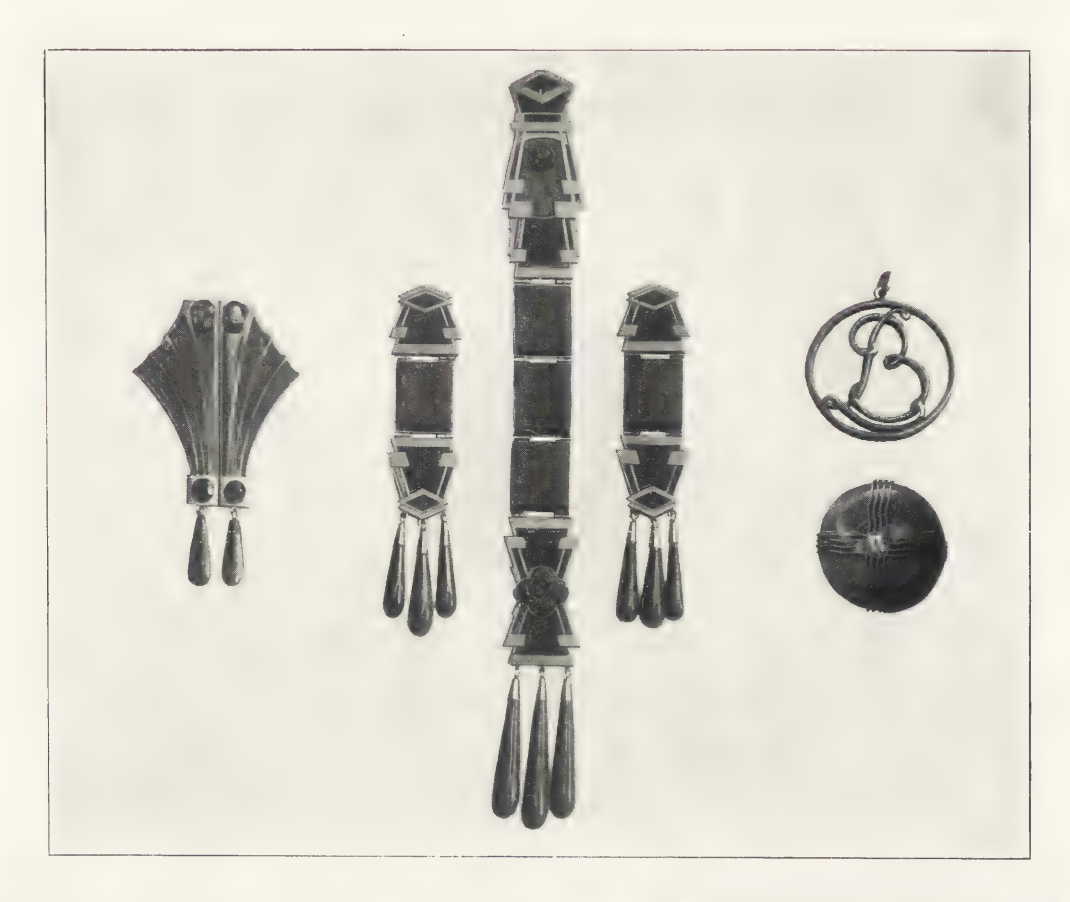
Haus Peter Behrens.

Küche. Herd aus weißen Kacheln
von Gebr. Roeder — Darmstadt.





Prof. Peter Behrens. Keramische Vasen, ausgef. von Mehlem—Bonn, und Lampen.







Prof. Peter Behrens: Kleider=Schmuck und Brillant=Brosche aus Lapislazuli, Leuchter und Opal=Glas in Metall=Fassung.



Prof. Peter Behrens: Gürtel=Schnallen, Kämme, Stock=Griff.
Ausgeführt von J. B. Schreger, Hof=Juwelier, Darmstadt.



Professor Peter Behrens — Darmstadt: Schreibtisch=Garnitur.



Frau Lilli Behrens. Silberner Becher.



V. JAHRG. HEFT 5. FEBRUAR 1902. EINZELPREIS M. 2.50.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT VON ALEXANDER KOCH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite TEXT-BEITRÄGE:

UMSCHLAG DES VORLIEGENDEN HEFTES:

Entworfen von *J. R. Witzel-München.*

50 VOLLBILDER UND ABBILDUNGEN IM TEXT.

Gemälde und Zeichnungen *Sandreuter's.* INNEN- UND AUSSEN-ARCHITEKTUREN aus dem Hause des Künstlers zu *Riehen b. Basel.*

Inserat-Annahme-Schluss fürs März-Heft: 10. Februar 1902.

Wir bitten die Aufträge möglichst frühzeitig aufzugeben.

VERLAGS-ANSTALT ALEXANDER KOCH DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: M. 20—; Ausld. M. 22.—. Abgabe nur halbjährl.: Okt.—März; April—Sept.



HANS SANDREUTER. BASEL 1890. *Briefmarken-Sammler.*

Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

Die Werke Hans Sandreuter's—Basel.



HANS SANDREUTER (geboren den 11. Mai 1850, gestorben den 1. Juni 1901), diese markante, kraftvolle Erscheinung, der bedeutendste Schüler A. Böcklin's, stammt wie sein grosser Meister aus Basel. In der Litteratur über Böcklin lesen wir zuweilen abfällige Urteile über Basel, die gemeinsame Geburts-Stadt beider Künstler, als wäre es gleichsam ein Wunder, dass aus diesem Milieu heraus überhaupt ein Künstler hervorgehen konnte. Dieses Urteil ist ungerecht und durch die Thatsache allein schon widerlegt, dass Basel nach Arnold Böcklin noch einen Hans Sandreuter hervorgebracht hat.

Es gibt wohl wenig Städte, die bis um die Mitte des letzten Jahrhunderts, also bis zu der Zeit wo Böcklin und Sandreuter in Basels Mauern aufwuchsen, sich noch soviel Romantik, soviel mittelalterliches Gepräge zu wahren wussten, wie die schöne Stadt am grünen Rhein mit ihren gotischen Kirchen, ihren alten Klöstern, ihrem schönen Rathaus, ihrem Kranz von alten Thoren, Mauern und Stadt-Gräben. Dabei dürfen wir nicht vergessen, dass die Umgebung der Stadt in landschaftlicher Beziehung von seltener Schönheit und reich an Abwechslung ist. Wir erinnern an die malerischen Ufer des Rheines, die Reb-Gelände des nahen badischen Oberlandes mit ihren stattlichen Dörfern, Obst-Gärten und Wein-Lauben, an das Jura-Gebirge mit seinen vielen Burg-Ruinen, seinen schattigen Wäldern, wo wilde Fels-Partien wechseln mit stillen Wald-Wiesen, einsamen Quellen, Bächlein und moosbewachsenen Steinen. — Wer den Jura mit all seinem stillen Zauber kennt, der findet bei vielen Bildern beider Künstler aus allen Zeiten Anklänge an diese Gegenden. Doch auch in geistiger Beziehung bietet Basel einem künstlerisch veranlagten Gemüt reiche Anregung; man denke nur an die Gemälde-Galerie, an die reiche Holbein-Sammlung, an die vorzüglichen



HANS SANDREUTER. BASEL 1893. *Kinder-Porträt.*

Besitzer: Herr W. Sarasin-Iselin—Basel.

Schulen und an den belebenden Einfluss der Universität, Basels Stolz und Zier, die sich nie enge abschloss, sondern die zu allen Zeiten ihr Licht auf mancherlei Weise unter die Bürgerschaft zu bringen wusste.

* * *

Ein Lehrer der Baseler Hochschule, Prof. Wilhelm Wackernagel, der bekannte Germanist, Vorsteher der öffentlichen Kunst-Sammlung, hat unter den Ersten auf Böcklin's grosses Talent aufmerksam gemacht und seinem Einflusse verdankt es Basel, wenn es heute in seinem Museum und in Privat-Sammlungen die schönsten Werke aus der frühesten Periode des grossen Meisters besitzt. Keine zweite Stadt der Welt besitzt deren überhaupt so viele wie Basel. Allerdings auf Wackernagel folgten in den führenden Kreisen andere Namen, Männer von grösster Bildung, aber einseitiger Kunst-Anschauung; Leute, die sich anfangs für Böcklin interessierten, die sich aber in der Folge von ihm mehr und mehr zurückzogen, je mehr seine grandiose Eigenart hervortrat, ja die ihn schliesslich während langer Jahre einfach ignorierten.

Es ist die Zeit, wo es übrigens, zum Troste für Basel sei es gesagt, auch anderorts um das Verständnis von Böcklin's ungewohnter Kunst um kein Haar besser bestellt war. Es gibt ja auch heute noch Leute, die ihn nicht verstehen, nicht verstehen *wollen.*

In diese traurige Epoche, Ende der 70er und Anfangs der 80er Jahre, fällt das erste öffentliche Auftreten Sandreuter's. Konnte der erste Schüler, der Liebling Böcklin's, erwarten, dass man seinen Schöpfungen mehr Interesse entgegenbringe, als denen seines Meisters? Keineswegs, denn sie verrieten zu sehr seine Schule, waren sie doch in München und Florenz unter des Meisters Augen entstanden. An der Presse fand er keine Stütze, eher das Gegenteil. Die Folge davon waren Mangel und Not. Aus Rom schreibt er noch 1882, er beneide seine Landsleute, die wohlgenährten päpstlichen Schweizer-Garden, die hätten genug zu essen und freie Zeit zum Malen, wenn sie es verstünden. Es kam in jenen Jahren ab und zu vor, dass Sandreuter, um die Ausgaben für Leinwand und Chassis zu sparen, ein

neues Bild über ein früheres malte. Für Konzessionen an den Geschmack des Publikums war Sandreuter nicht zu haben. Er hatte ein Ziel vor Augen und nichts konnte ihn von demselben bringen, kein Hunger, keine Not, keine Misserfolge. Es liegt etwas Grosses, Heldenhaftes in diesem Ringen. Beide, der Meister und der Schüler, haben diesen Kampf mutig aufgenommen und nunmehr siegreich zu Ende geführt.

* * *

Das erste Bild Sandreuter's, eine komponierte Landschaft aus der Zeit seines Aufenthaltes bei Böcklin in München, verkaufte er für 50 Gulden an einen Münchener Kunsthändler. Das war wenigstens ein Verkauf; seine übrigen Bilder fanden in den ersten Jahren seiner Künstler-Laufbahn, wenn sie überhaupt in den Ausstellungen aufgenommen wurden, mit erschreckender Regelmässigkeit wieder den Heimweg in das Atelier.

Ein reicher Ersatz für alle derartigen Misserfolge und Entbehrungen war ihm der



HANS SANDREUTER. BASEL 1887. *Knaben-Porträt.*
Besitzer: Herr W. Sarasin-Iselin—Basel.



HANS SANDREUTER. BASEL 1890. *Damen-Porträt.*
Besitzer: Herr W. Sarasin-Iselin—Basel.

Verkehr mit seinem verehrten Meister. Er war bei ihm schon in München und zog mit ihm zu zweimaligem, mehrjährigen Aufenthalt nach Florenz. Aus den Schilderungen Sandreuter's zu schliessen, müssen dies glückliche Jahre gewesen sein. Es ist sehr natürlich, dass bei diesen beiden herzensguten Männern, die auf fremdem Boden in ihrem geliebten heimatlichen Dialekt verkehrten, aus dem Verhältnis des Schülers zum Meister, bei der Verehrung des einen und der Achtung des andern mit der Zeit sich ein Freundschafts-Verhältnis entwickelte, das beide Künstler bis an ihr Ende auf's innigste verband. Sandreuter erzählt über die erste Arbeit, die er bei Böcklin machen durfte: Böcklin gab ihm die Aufgabe, eine beliebige Blume auswendig in verschiedenen Stellungen zu malen. Dieses Opus I legte der Meister dann bei Seite und holte dem Schüler aus dem Garten dieselbe eben gemalte Blume, forderte ihn auf, sich diese nun genau von allen Seiten zu betrachten, sich alles gut einzuprägen und die vorherige Aufgabe noch einmal zu wiederholen. Natürlich war Opus II im Vergleich mit Opus I viel gelungener.

So lehrte Böcklin seinen Schüler nicht *nach der Natur malen,* wohl aber *die Natur*

richtig sehen. Der Künstler müsse wissen, wie alles aussehe, das gelte vom Grossen wie vom Kleinen und sei das ABC der Kunst. So oft er konnte, besuchte Böcklin seinen Schüler im Atelier. Wer Schick's Tagebuch gelesen, der hat einen Begriff davon, was es heisst, mit Böcklin während einer Reihe von Jahren in so innigem Verkehr zu leben.

Wir erinnern uns eines Besuches Böcklin's in Sandreuter's Atelier in Basel. Böcklin kam unerwartet auf der Durchreise. Nie berührte er Basel, ohne Sandreuter aufzusuchen, auch wenn er sonst keinen Menschen zu sehen Zeit hatte. Nach der herzlichen Begrüssung wurde alles, was neues zu sehen war, hervorgeholt, betrachtet und besprochen. Einige Bilder wollte Böcklin schliesslich auch noch von hinten, gegen das Licht sehen. Als Erklärung äusserte er, es sei ihm bei Sandreuter, der die meisten Bilder auf Leinwand malte, immer eine Freude, dieselben auch auf diese Weise zu kontrollieren, weil er dabei konstatiere, mit welcher Sicherheit die Pinselstriche hingesetzt seien. Es zeuge dies ebenso sehr von einer sicheren Hand wie von einer überlegenen Beherrschung der Farbengebung.

* * *

Durch Böcklin wurde Sandreuter mit der Tempera-Malerei bekannt. Sein erster Versuch in dieser Malweise datiert aus dem Jahre 1875. Seither ist er diesem Verfahren, das seiner gewandten Hand besonders zusagte, treu geblieben und hat auch mehr wie einen Maler damit vertraut gemacht.

Als Sandreuter zu Böcklin kam, war dieser über die Versuche, die in Schick's Tagebuch geschildert sind, hinaus und wusste genau, was er wollte und brauchte und was er seinem Schüler zu sagen hatte.

Böcklin war in der Wahl der Farben und der Bindemittel deshalb so wählerisch und so vorsichtig, weil, wie er sich äusserte, seine Bilder bleiben sollten. Er hoffe nicht nur für das heutige Geschlecht gemalt zu haben. Es sei zu bedauern, dass so viele gute Maler unserer Zeit nicht darnach fragen, mit welchem Material sie arbeiteten. Ihnen sei die Hauptsache, dass die Bilder gut verkauft würden, was nachher aus denselben werde, dass kümmere sie nicht im Geringsten.

Das sollte bei ihm und bei denen, auf die sich sein Einfluss erstreckte, nicht der Fall sein und so werden die Bilder Böcklin's und Sandreuter's nicht bis zur Ungeniessbarkeit nachdunkeln, sondern in ihrer ganzen Farbenpracht fort und fort erstrahlen.

* * *

Eine der merkwürdigsten Erscheinungen bei Sandreuter ist die, dass auch er bei dem Suchen nach grösster Tiefe und Kraft der Farbe eine, wir dürfen wohl sagen, *tiefdunkle Periode* durchgemacht hat, bevor er zu der glänzenden Farbengebung durchdrang, die ihn eigentlich auszeichnet. — Interessant ist auch, dass diese tiefdunkle Periode zeitlich nicht mit der Böcklin's zusammenfällt, also nicht eine Art Nachahmung ist, sondern dass er in Florenz 1875 unter den Augen seines Meisters, und als dieser bereits farbenfreudige Bilder malte, noch düstere, tiefdunkle Bilder schuf und darin bis 1880 in Paris beharrte.

Beispiele aus dieser Zeit sind sein »Elias in der Wüste« und die Landschaft »Grotte« Paris 1880, ein Bild von grösseren Dimensionen, 250:172 cm (vgl. Seite 201).

Schrittweise lässt sich von da an das Suchen nach mehr Licht und Farbe nachweisen. Seine Bilder werden farbiger, ohne je bunt zu sein; er steigert die Töne bis zu grösster Kraft und Helle. — Es soll mit Vorstehendem nicht gesagt sein, dass nur auf diesem Wege der Kolorist wird; merkwürdig bleibt es immerhin, dass Sandreuter, der sich der Führung Böcklin's vertrauensvoll hingab, wie dieser gewissermaassen durch Nacht zum Licht hindurchgedrungen ist. — Eine der ersten grösseren Arbeiten, die den Stempel dieses Sieges trägt, ist die »Sommer-Landschaft mit Putten« Basel 1880, ein Bild, das von glänzendem Lichte wiederstrahlt. Von da an verfügt Sandreuter über eine Palette, welche die ganze Skala der Töne umfasst. Er weiss die gesättigten, tiefsten Farben in seltener Harmonie mit den zartesten und hellsten harmonisch zu verbinden.

* * *

Es gibt kaum ein Gebiet in der Malerei, das Sandreuter nun nicht mit Erfolg betreten hätte. — Alles, was er unternimmt, trägt das Zeichen seiner starken Natur,



HANS SANDREUTER. BASEL 1880. KINDER-LEHRE.

Besitzer: Herr Bank-Direktor G. Christ—Mülhausen i. Elsass.



HANS SANDREUTER. RIEHEN 1900. *Der Rhein bei Basel.*
Besitzer: Museum in Basel.

seines feinen künstlerischen Empfindens. — Vorherrschend ist zu allen Zeiten das *Kompositions-Bild,* symbolischen, mythologischen oder erzählenden Inhalts. — Das kundige Auge sieht auf den ersten Blick die Verwandtschaft, die Schule Böcklin's und zwar mehr an der Auffassung, dem Kolorit, der Strenge der Ausführung, dem ernsten, vornehmen Stil, als an den Sujets. — Sandreuter hatte es nicht nötig, hierin Böcklin nachzuahmen. Was er seinem Meister verdankt, das kommt stets zum Ausdruck, er mag angreifen, was er will. — Zu den bedeutenderen Werken dieser Art gehören die »Sommer-Landschaft mit badenden Frauen« Basel 1892, im Besitze des Baseler Kunst-Vereins, »An der Himmels-Pforte« Basel 1894, Museum Bern, »Der Jungbrunnen« Basel 1895, bekannt aus der Dresdener Kunst-Ausstellung, wohl Sandreuter's beste Arbeit, ein Bild grösseren Umfangs, im Besitze des Museums zu Basel. — Ein weiteres Bild im Museum zu Basel »Römische Hochwacht« gibt uns eine karakteristische Jura-Landschaft mit Reiter-Staffage, ferner ebendaselbst »Frauen-Schönheit«. Fünf schöne nackte Mädchen-Gestalten in verschiedenen Stellungen vereinigt, links sitzend ein köstlicher Amor. Rosen liegen am Boden, rosig, zart ist auch der Fleischton gehalten. Nur *der* Künstler, der die Natur zuerst in sich aufnimmt und durch einen sittlich reinen Geist geläutert wiedergibt, vermag eine solche Aufgabe ohne Pikanterie zu lösen.

»*Dolce far niente*« eine Idylle von echt Böcklin'schem Zauber. »*Gebirgsluft*« in koloristischer Hinsicht ein Juwel. Die Firne erglänzen in jener Föhn-Beleuchtung tief und klar, so wie man sie etwa einmal, wenn man das Glück hat, auf den Wanderungen durch die Alpen sieht und das Schauspiel als unvergesslichen Eindruck mit sich nimmt. — In dem Bilde »*Flucht nach Egypten*« wollte Sandreuter eine seltene Abend-Stimmung schildern, die er im Süden einst geschaut. Die Berge erglänzen im tiefen Rot von der untergehenden Sonne beleuchtet, indes über ihnen, am kalten, grauen Himmel der Vollmond aufgeht. Es ist die Stunde, wo man in heissen Ländern zum Marsche aufbricht.



HANS SANDREUTER. PARIS 1880. DIE GROTTE.
Besitzer: Herr W. Christ-Iselin—Basel.



HANS SANDREUTER. BASEL 1896 (MAI). *Frühlings-Wiese bei Efringen.*
Besitzer: Herr Alexander Koch—Darmstadt.

Es würde zu weit führen, wollten wir alle diese herrlichen Werke, auch nur die in diesem Hefte reproduzierten, hier aufführen oder analysieren. — Der Baseler Kunst-Verein beabsichtigt im März-April 1902 eine grosse Ausstellung von Sandreuter's Werken zu veranstalten. Wer sich für den Künstler interessiert, der kann da die Werke des Meisters selber zu sich reden lassen.

* * *

Im *Porträt* hatte Sandreuter leider wenig Gelegenheit sich zu zeigen. Er ist dazu selten aufgefordert worden und hat dies allerdings auch nicht gross beklagt. Sandreuter war so durch und durch Künstler, dass er buchstäblich die Menschen anders sah, als sie der Nichtkünstler sieht und so malte er sie auch, wie er sie sah. — Die wenigen Porträts, die er hinterlässt, es mögen etwas über dreissig sein, zeigen immerhin, dass er auch auf diesem Gebiete nichts Halbes geschaffen. Es sind Kunstwerke in Form und Inhalt und ungemein angenehm, fein und wahr in der Farbe. — In Sandreuter's Porträts kommt der Psychologe und der Maler zur Geltung, so z. B. bei dem »Kinder-Porträt« und bei dem »Porträt einer Dame«. Wie lebendig und frisch sind die Kinder aufgefasst, wie vornehm reserviert die Dame. Vor dem »Porträt eines Knaben« vollends glaubt man sich in der That einem Bild eines alten Meisters gegenüber.

Seine »Briefmarken-Sammler« und »Kinderlehre« sind im Grunde auch nichts anderes als Porträts nach der Natur gemalt. Das letztere Bild »Die Kinderlehre« entstand im Winter 1880. Sandreuter arbeitete damals in einem grossen Saale der Baseler Kaserne, den er als Atelier eingerichtet hatte, der aber kaum zu erwärmen war. Als Modelle dienten ihm Schul-Mädchen von der Gasse, die trotz ihrer wollenen, gestrickten Shwals froren. Für die Genauigkeit und Sicherheit von Sandreuter's Porträt-Kunst bezeichnend ist es, dass man diesen Kindern an der Farbe der Hände und Gesichter das Frieren ansieht. Und bei einer solchen Temperatur musste Sandreuter Tag für Tag arbeiten!



HANS SANDREUTER. BASEL 1897. LÄNDLICHES RÖMISCHES FEST.

Besitzer: Herr Major Etzel—Stuttgart.



HANS SANDREUTER. BASEL 1891. *Römische Hochwacht.*

Besitzer: Museum zu Basel.



HANS SANDREUTER. BASEL 1876. *Nymphe am Wasser.*

Besitzer: Frau Weitnauer-Enholtz—Basel.



HANS SANDREUTER. BASEL 1885. *Flucht nach Egypten.*
Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.



HANS SANDREUTER. BASEL 1891. *Walthari und Hildegund.*
Besitzer: Herr A. Suter-Ludwig—Basel.



HANS SANDREUTER. BASEL 1892. *Macbeth.*
Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

Noch seltener als Porträt bot sich ihm Gelegenheit *Tiere* zu malen. Sein »Kavallerie-Offizier mit Pferd« Basel 1892 wirkt in Farbe und Zeichnung überaus wahr und gross. Sein »Viererzug« Basel 1894, ein Bild grösseren Umfangs, für einen reichen Baseler gemalt, seit Kurzem durch Schenkung im Besitze des Museums zu Basel, machte an mehreren Ausstellungen berechtigtes Aufsehen. Sandreuter erfasste das Gespann etwa in Halbprofil, weil das Bild sonst zu breit geworden wäre. — Ein eleganter Break, mit 4 vollständig und entsprechend angeschirrten, prächtigen Pferden, Füchse mit ziemlichen Abzeichen, so treffend porträtiert, dass der Kenner im vorderen Paare die englischen Hunters und in den andern die französische Rasse sofort sieht. Auf dem schwarzen Leder-Geschirr gelangen die glänzenden Metall-Ornamente in vortrefflicher Weise zur Geltung. Als Hintergrund ist mit guter koloristischer Wirkung ein Park mit grüner Wiese angedeutet. — Solche und ähnliche Leistungen auf dem Gebiete der Tier-Malerei konnte Sandreuter nur hervorbringen, weil er, dem Rate seines Meisters folgend, keine Gelegenheit versäumte, die Tiere, wo er konnte, gründlich zu beobachten, sie zu studieren. — Seine Skizzen-Mappen zeigen, dass er noch ein Mehreres gethan und sich oft und viel im Zeichnen von Tieren nach der Natur geübt hat.

* * *

Ein Künstler, der so intensiv im Atelier gearbeitet, wie Sandreuter, der hatte Erholung und Abwechslung nötig. Beides fand er auf den Bergen und in den Thälern seines Vaterlandes oder im nahen Schwarzwalde. — Er hatte ein feines Auge für die Schönheit der Natur. Auf Spaziergängen kam man mit ihm nur langsam vorwärts, denn sein Auge schweifte beständig bewundernd umher. Diesen Ausflügen und Aufenthalten verdanken wir die Entstehung jener, heute so viel bewunderten *Landschafts-Bilder*.

Man spürt ihnen ab, dass sie stets der Ausdruck eines rein und wahr empfundenen und künstlerisch verarbeiteten Natur-Genusses

sind. — Hier feiert seine Palette wahre Triumphe und die Zeichnung ist von erhabener Ruhe und Sicherheit. — Was er malen sollte, das liess sich Sandreuter nie sagen. Den sogenannten berühmten, schönen Punkten wusste er auszuweichen. Er schwärmte nicht für duftige Fernen, für koulissenmässig hinter- und übereinander sich aufbauende Berge in stauberfülltem, schleierhaftem Duft; er greift die Natur in der Nähe an und wo er sie nimmt, da wird sie unter seiner Hand interessant.

Vor Allem war ihm daran gelegen, die farbige Erscheinung der Natur in der ganzen Stärke und Frische der Farben wiederzugeben. Peinliche Detail-Ausführung finden wir bei ihm nicht. Einen entfernten Baum, pflegte er zu sagen, erkennen wir an der Form, nicht an den einzelnen Blättern, die wir gar nicht sehen, ergo soll man die letzteren auch nicht hinmalen, selbst wenn man weiss, wie sie aussehen, sondern nur die karakteristische Form des Baumes. Wo Zeichnung nötig war, da ging ihr Sandreuter nicht aus dem Weg. Er hatte ein feines Empfinden für Stilisierung, für dekorative Wirkung. Dieser Zug hat sich bei ihm von Jahr zu Jahr mehr herausgebildet und kommt bei allen seinen Werken, am deutlichsten vielleicht bei seinen Landschafts-Bildern, zum Ausdruck. Viele derselben bilden heute die Zierde von Museen und öffentlichen Kunst-Sammlungen, so »Charmey« 1890, Museum Zürich, Ankauf der schweizerischen Eidgenossenschaft; »Seealpsee« 1894, Musée Rath, Genf; »Barke mit Schilf« 1895, Musée Rath, Genf; »Blick in die Rhein-Ebene« 1900, Museum Basel; »Landschaft mit Rehbock« 1897, Museum Lausanne; »Landschaft aus der Umgebung von Basel« 1899, Königliche Gemälde-Galerie zu Dresden.

Andere, und von den besten, befinden sich in Privat-Besitz. Wir nennen davon z. B. »Lac de Champex mit Grand Combin« 1893, eine der schönsten Morgen-Stimmungen, die sich nur träumen lässt, mit einer bereiften Wiese im Vordergrund, dahinter der ruhige, kleine See, dunkle Tannen umschliessen das Wasser und hoch über Allem thront das grandiose, breite Bergmassiv des grand Combin, dessen Gipfel von den ersten Strahlen der aufgehenden, goldenen Sonne erglänzen. — Es ist unmöglich, alles aufzuzählen, was Sandreuter auf diesem Gebiete Grosses und Unvergängliches geschaffen. Es sei nur noch erinnert an die beiden Bilder



H. SANDREUTER. FLORENZ 1881. *Mädchen mit Leyer an der Felsen-Quelle.*
Besitzer: Herr E. Sandreuter-Kündig—Basel.



HANS SANDREUTER. BASEL 1896. *Gebirgs-Luft.*
Besitzer: Herr R. Preiswerk-Ringwald—Basel.

»Fruttalp mit Titlis« 1895 und »Blausee bei der Frutt« 1895, die wahre Alpenluft atmen, dann die »Landschaft bei Efringen« 1896 wegen der sieghaften Bravour in Farbe und Zeichnung eine wahre Perle und schliesslich jene wundervollen Bilder aus dem Tessin (Maggia- u. Bavonathal) und von Stein a. Rh., Wald- und Fluss-Landschaften, Galerie-Stücke, zum Teil noch im Besitze von Frau Hans Sandreuter in Riehen.

* * *

Neben dieser Landschafts-Malerei grösseren Stils pflegte Sandreuter auch fleissig das *Aquarell.* — Frei von jeder kleinlichen Manier gibt er uns in seinen Aquarellen gleichsam farbige Moment-Aufnahmen einer Natur-Stimmung. Jedes seiner Aquarell-Bilder ist ein Kunstwerk für sich, keins wie das andere und doch bleibt er sich und seiner Eigenart stets treu und weiss mit den denkbar einfachsten Mitteln und der schlichtesten Ausdrucksweise immer wahr und packend zu wirken. Im Gegensatz zu jenen Aquarellisten, die mit süsslichen, verwässerten, oft fast nur auf einen einzigen Ton gestimmten Farben malen, imponiert Sandreuter durch die starken, gesättigten, ganzen und doch überaus angenehm wirkenden Farben. Seine Aquarelle waren vielleicht von seinen Kollegen am meisten geschätzt. Es darf kühnlich gesagt werden, dass Sandreuter auf diesem Gebiete nicht ohne Einfluss auf seine Zeitgenossen gewesen ist, dass er bahnbrechend gearbeitet hat.

* * *

In seinem Vaterlande hat sich Sandreuter seinen Namen durchschlagend damit begründet, dass er bei mehreren Konkurrenz-Ausschreibungen der eidgenössischen Kunst-Kommission für dekorative Aufgaben jedesmal wo er mitkonkurrierte, ohne Ausnahme die höchsten Auszeichnungen erwarb. — Jetzt erst war die Bahn für ihn frei, ein Talent zu entfalten, das bisher wenig von ihm kultiviert wurde, dasjenige für *monumentale Malerei.* — Sandreuter hatte sich schon unter Böcklin's Anleitung in Florenz übungsweise mit Entwürfen zu dekorativen Kompositionen grösseren Umfangs beschäftigt. So sind Skizzen und Entwürfe entstanden zur Ausschmückung von Palästen, und nachher wanderte die Geschichte in das Feuer.

Böcklin wusste Sandreuter's Talent für solche Arbeiten sehr wohl zu schätzen. Als der Meister einst in Unterhandlung war für



HANS SANDREUTER. BASEL 1896. Besitzer: Herr E. Sandreuter-Kündig – Basel. DOLCE FAR NIENTE.



HANS SANDREUTER. BASEL 1882. SOMMER-LANDSCHAFT MIT PUTTEN.

Besitzer: Herr W. Christ-Iselin—Basel.



HANS SANDREUTER. BASEL 1892. SOMMER-LANDSCHAFT MIT BADENDEN FRAUEN.

Besitzer: Baseler Kunst-Verein.





HANS SANDREUTER. BASEL 1885. *Tanzende Mädchen. (Unvollendet.)*
Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

die innere Ausschmückung eines deutschen Museums, sicherte er sich sofort die Mithülfe Sandreuter's. Diese Arbeit kam leider, wie so mancher Plan, nicht zur Ausführung.

Ähnlich erging es Sandreuter in Basel. Es war beabsichtigt, den oberen Teil des Treppen-Hauses im Museum zu Basel durch ihn mit Fresko-Bildern ausschmücken zu lassen. Im unteren Teile desselben Treppen-Hauses sind bekanntlich die drei wundervollen Fresko-Gemälde »Magna Parens«, »Flora« und »Apollo« von Arnold Böcklin.

Die Geldmittel waren zum grössten Teil gesichert, die kompetenten Behörden verständigt, auf Wunsch des Aktions-Komités sollte der Unterzeichnete, der mit Böcklin persönlich bekannt war, dessen Ansicht über Sandreuter's Befähigung zu einer derartigen Arbeit einholen. — Wenn auch die Arbeit selbst nicht zur Ausführung kam, so ist doch die Antwort Böcklin's interessant genug, um hier wörtlich wiedergegeben zu werden, zumal sie ein glänzendes Zeugnis für Sandreuter ist.

»S. Domenico 14. V. 95.

Sehr geehrter Herr Christ!

Die Hetze des Umzuges in meine neue Wohnung hat mich bis heute vom Schreiben abgehalten. Es drängt mich aber, Ihnen meine Freude auszusprechen, dass Sandreuter diesen oberen Teil der Museums-Treppe malen soll. *Sandreuter mit seinen vielen Erfahrungen wird jedenfalls etwas recht Gutes zu leisten im Stande sein, besonders da ihm alle Freiheit gelassen wird.* Sie schreiben aber von einer Weiterführung des Angefangenen. Mir scheint, dass da jede Fortsetzung der Idee dürfte fallen gelassen werden, besonders, da die naturhistorische Sammlung nicht mehr im Gebäude sich befindet. Das wäre der schwerste Hemmschuh, da noch eine Verbindung der Idee finden und zugleich künstlerisch gestalten zu müssen. Sandreuter wird sich schon anders helfen können. *Er soll nur malen, was ihn ganz besonders freut, dann wird etwas Erfreuliches daraus.*

Wie schön, dass sich eine solche Gelegenheit für Sandreuter bietet, hier einmal so recht loszugehen! Nicht Jedem wird dieses Glück. In Basel scheint die Luft viel besser geworden zu sein — endlich! Die Umstände erlauben mir nicht, noch eingehender über diese Sache zu schreiben, so viel auch hier noch zu sagen wäre.

Mit bestem Grusse

Ihr ganz ergebener

(gez.) A. Böcklin.

Villa Böcklin, St. Domenico, Firenze.



H. SANDREUTER. BASEL 1884. *Don Quijote.*
Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.

Die ersten monumentalen Arbeiten Sandreuter's stammen aus der Mitte der 80er Jahre. Im Jahre 1884 erhielt er den Auftrag zur Ausschmückung eines Wohnhauses in Basel. Der Bauherr, ein kunstsinniger Kaufherr, wollte hierzu nur die Felder zwischen den kleinen Fenstern des Dachstockes hergeben. Sandreuter wählte als für unser Klima passendstes Verfahren Scraffitto und stellte in einem Cyklus die häuslichen Vorgänge, Arbeiten und Vergnügen dar. Im darauffolgenden Jahre sollte er das altertümliche, kleine Geschäftshaus eines kunstverständigen Metzgermeisters, an einer Strasse der inneren Stadt gelegen, dekorieren. Er wählte ebenfalls Scrafitto und komponierte auf die beiden Mauer-Flächen unter die Fenster des ersten und zweiten Stockes zwei Friese, das untere eine fröhliche Tafelrunde darstellend, an der der Hausherr und der Künstler sitzen, das obere einen Tanz-Reigen von Kindern schildernd.

Die Fenster-Läden bemalte Sandreuter in den geflammten Baseler-Farben, schwarz und weiss und hat damit in Basel wieder als Erster einer alten Übung Eingang verschafft, die seither Nachahmung fand.

Unter anderen Fassaden-Dekorationen ist noch als besonders gelungen zu nennen die der »Bärenzunft« in Basel, 1894. Grosse allegorische Figuren, Frauen und Bannerträger in alter Schweizertracht stehen zwischen den Fenstern, zu ihren Füssen und unter den Fenstern durch liegen und kauern Bären und zerzausen eine Guirlande. Bezeichnend für Sandreuter ist, dass er nicht jene rundgefressenen Tiere der Zoologischen Gärten gezeichnet, sondern magere Bestien der Wildnis, jüngere Tiere, bei denen alle Bewegungen deutlicher zur Geltung kommen.

* * *

Viel Freude machte Sandreuter der Auftrag zur *Ausschmückung des Saales in der Schmieden-Zunft zu Basel.* Dieses ehemalige Zunfthaus gehört heute einer philanthropischen Gesellschaft und die Aufgabe des Künstlers war, einige der Wohlfahrts-Einrichtungen dieser Gesellschaft allegorisch, in mittelalterlichem Gewand, dem Raum angepasst, darzustellen. Sandreuter malte die acht grossen Bilder in Tempera-Farben auf die Mauer.

Die Lösung der schwierigen Aufgabe ist ihm sehr gut gelungen, wenn man bedenkt, dass ihm die Zeit zur Ausführung äusserst knapp zugemessen war. — Wegen Mangel an Zeit konnte er zu diesen an Figuren reichen Kompositionen kein Modell stellen, keine Kostüm-Studien machen, alles ist aus seiner Fantasie geschöpft und doch hat man den Eindruck, die Gewänder dieser

Gestalten seien nicht geborgt, sondern den Leuten auf den Leib zugeschnitten. — Es mag hier erwähnt sein, dass diese Arbeit, heute eine Sehenswürdigkeit Basels, nicht entstanden wäre ohne die Munificenz eines reichen Baselers. Es ist derselbe, der Sandreuter einst aus grosser Verlegenheit half, indem er ihm 1884 für einige Jahre einen Raum als Atelier anbot und ihm, als er seinen Raum wieder für andere Zwecke benötigte, die Kündigung des Raumes durch Bestellung eines Bildes versüsste.

* * *



HANS SANDREUTER. BASEL 1885. *Der verlorene Sohn.*
Besitzer: Herr Hosch, Glasmaler, Lausanne.

Eine weitere in mancher Hinsicht schwierige Arbeit war die *Ausschmückung des ehemaligen, äbtischen Speise-Zimmers im Kloster St. Georgen zu Stein a. Rh.* Der Künstler hatte die Aufgabe, in einem Raum mit karaktervoller Architektur und mit alter, bunter Decke zwischen dieser und einem neuen Brustgetäfel spätgotischen Stils einen breiten Fries zu malen, der die dort vorgefundenen, aber bis auf wenige Reste zerstörten alten grau-in-grau Malereien (Szenen aus der römischen Geschichte darstellend) ersetzen sollte. Diese Reste mussten erhalten werden. Es konnte daher nicht der ganze Fries direkt auf die Mauer gemalt werden; ein Teil der Bilder kam auf leinwandbespannte Rahmen und es brauchte alle Sorgfalt und Geschicklichkeit des Künstlers, die Ungleichheit des Malgrundes bis zur vollständigen Täuschung auszugleichen. Als Gegenstand waren Szenen aus der Geschichte und Vorgeschichte des Klosters gegeben.

Über die Ausführung dieser Arbeit durch Sandreuter äussert sich der Besitzer des Klosters, Herr Prof. Ferd. Vetter wie folgt:

Die Technik dieser auf grauen Grund mit schwarzen und weissen Konturen und Strichlagen gemalten Bilder schliessen sich an diejenige der früheren Malereien desselben Zimmers und anderer benachbarter Räume an. In dieser, bei aller Einfachheit schwierigen Technik, die wir an den Hand-Zeichnungen der grossen Renaissance-Maler bewundern, hat sich Sandreuter schon früher mit Glück versucht. Hier hat er zum ersten Mal in einem umfangreichen Werke den Beweis geleistet, wie dieselbe auch zu monumentalen Werken wohl zu verwenden ist. Die Gestalten zeigen alle den originalen, herben Reiz, der den kraftvollen Figuren der Holbein-Zeit eigen und auch für Sandreuter's Schaffen bezeichnend ist.

Die Mönche von Hohentwiel, die Klosterleute und Gelehrten der Reformations-Zeit, die fürstlichen Stifter mit ihren Kirchen-Modellen sind lauter Sprösslinge eines kräf-



HANS SANDREUTER. ROM 1882. DAPHNIS UND CHLOË.

Besitzer: Frau Weitnauer-Enholtz—Basel.



HANS SANDREUTER. FLORENZ 1882. DER VERSPOTTETE PAN.

Besitzer: Frau Weitnauer-Enholtz—Basel.





HANS SANDREUTER. BASEL 1895.

DER JUNG-BRUNNEN. ☼ ☼

Besitzer: Museum zu Basel.





HANS SANDREUTER. BASEL 1893. FRAUEN-SCHÖNHEIT. * Besitzer: Museum zu Basel.



Lieber Freund!

Ihre Nachricht hat mich zwar nicht so sehr überrascht, wie Sie vielleicht glaubten, denn warum sollte in Berlin eine Jury unbefangener ein Kunstwerk beurtheilen können, als anderswo. Aber die Sache an sich bleibt doch immer sehr ärgerlich und trostlos. Es ist nicht zu hoffen, daß die Beschränktheit nicht immer obenan sein und allem Ungewohnten feindlich entgegentreten werde. Lassen Sie sich aber dieses ewige Gesetz nicht mehr zu Herzen gehen, als irgend ein anderes, z. B. daß das Wasser den Berg ab läuft — auch in Berlin — und gehen Sie ruhig vorwärts, wie Sie bis jetzt gegangen sind; dieser schönste Erfolg kann Ihnen nicht ausbleiben, daß Sie diejenigen für Ihre Kunst gewinnen werden, deren Beifall den größten Werth hat.

Am Montag komme ich wahrscheinlich nach Basel, wo ich Sie, sowie W. Christ-Iselin zu treffen hoffe.

Herzl. Gruß

Ihr A. Böcklin

Zürich 1 Mai 86

FAKSIMILE EINES BRIEFES VON ARNOLD BÖCKLIN AN HANS SANDREUTER.

tigen, bisweilen auch eckigen Geschlechts von Vollblut-Menschen, wie die alte Kirche und die alte Kunst sie hervorbrachte und liebte, aber im Schwung der Gestalten, in der Bewegung der kleinen Hände und Füsse ein feines menschliches Empfinden verratend. Die Szenen unterscheiden sich vorteilhaft von den theatralischen Illustrationen geschichtlicher Vorgänge, wie wir sie oft bei solchen Cyklen treffen; es sind einfache, ruhige Situationen, wie sie sich in Wirklichkeit — sei es auch in einer rein poetischen Welt — könnten zugetragen haben. — Das Ganze ist eine Schöpfung, gleich würdig des Künstlers und des schönen und merkwürdigen Gebäudes, zu dessen hervorragendsten Zierden diese Cyklen fortan gehören werden.

* * *

Zu den bedeutendsten Arbeiten Sandreuter's auf monumentalem Gebiete gehören die ehrenvollen *Aufträge der schweizerischen Eidgenossenschaft,* die Entwürfe zu den riesigen *Glas-Gemälden* für den neuen Bundes-Palast in Bern und zu den *Mosaik-Bildern* an der Aussenseite des schweizerischen Landes-Museums in Zürich, beides Aufträge, für welche unter sämtlichen schweizerischen und in der Schweiz lebenden Künstlern Konkurrenzen ausgeschrieben waren, aus denen Sandreuter als Sieger hervorging. — Der geistvolle Erbauer des neuen Bundes-Palastes in Bern, Herr Prof. Hans Auer war glücklich, in Sandreuter einen Mitarbeiter zu finden, und niemand bedauert wohl mehr als er, dass nur eines der vier Fenster »Landwirtschaft« vor Sandreuter's Tod fertig werden konnte. Sandreuter lieferte dem Glas-Maler Hosch in Lausanne zu diesem Fenster, das eine Fläche von ca. 40 Quadratmeter bedeckt, eine ausgeführte farbige Visierung in natürlicher Grösse, weil er die Vergrösserung seiner Skizze von ein Fünftel keiner fremden Hand anvertrauen mochte. Auf diese Weise entstand ein Kunstwerk, das fertig zu schauen dem Künstler leider nicht mehr vergönnt war, das aber seine Bedeutung auch auf diesem Gebiete markieren wird.

* * *

Für die Fassade des *schweizerischen Landes-Museums* sollte Sandreuter *sieben*



HANS SANDREUTER. BASEL 1892. *Kavallerie-Offizier mit Pferd*
Besitzer: Herr W. Christ-Iselin—Basel.

Kartons mit Darstellungen aus der Schweizer-Geschichte, geeignet zur Ausführung in Glas-Mosaik, liefern. Sandreuter fasste seine Aufgabe von grossen Gesichtspunkten auf. Der ganze Cyklus war auf eine gewaltige koloristische Wirkung berechnet. Er gedachte eine Symphonie in Farben zu komponieren, in welcher ein Bild das andere ergänzt und hebt bis zu grösster Steigerung. Von den sieben Entwürfen hat Sandreuter leider nur drei vollendet: 1. Die Gründung der Stadt Bern; 2. Tell's Gefangennahme; 3. Manesse und Hadlaub.

Auf sämtlichen drei Bildern tritt uns Sandreuter's Stärke deutlich vor Augen, mit wenig Figuren eine Handlung klar und verständlich auszudrücken. Die Verteilung der überlebensgrossen Gestalten im Raume verrät ein feines Verständnis für das künstlerische Gleichgewicht eines Bildes. Die Zeichnung ist markig, kraftvoll, unter Vermeidung aller kleinen Effekte, die bei der Entfernung des Beschauers vom Original doch nicht zur Geltung kämen.



HANS SANDREUTER. ROM 1883. *Der Sensenmann.*
Besitzer: Baseler Kunst-Verein.

Sandreuter dachte sich die dargestellten Szenen, die sich meist im Freien abspielen, im Bilde auch unter freiem Himmel und stellte dementsprechend schon bei der Konkurrenz die grosse Einzelfigur, Waidmann aus Karton 1, auf hellen Himmel, desgleichen auch hernach den ganzen ersten Karton, »Gründung der Stadt Bern«.

Diese vornehme Auffassung war nicht nach dem Geschmack des Architekten, der prunkvollen Goldgrund haben wollte, ohne Unterbrechungen. — Sandreuter hat sich ungern in den Goldgrund fügen müssen; dass aber dieser Goldgrund nirgends bis an den oberen Rand der Bilder unterbrochen werden dürfe, das wollte ihm nicht einleuchten. Aus seinen Skizzen zu den nachfolgenden Bildern erhellt deutlich, dass er diese lästige Fessel zu sprengen beabsichtigte. Bei Karton III, »Manesse und Hadlaub« leuchtet der Goldgrund durch Rundbogen hinein in die fröhlich belebte Halle. — In diesen Rundbogen erblickte nun der Architekt eine unliebsame Konkurrenz mit den darüber befindlichen Fenster-Motiven, auch seien die



HANS SANDREUTER—BASEL. *Frühlings-Landschaft.*

Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.



HANS SANDREUTER. BASEL 1892. *Herbst-Landschaft am Bache.*

Besitzer: Herr W. Sarasin-Iselin—Basel.

Figuren zu gross im Maassstab, und so wurde dieser Karton III den Wünschen des Architekten gemäss nicht zur Ausführung in Mosaik genehmigt.

Gerade diesem III. Bilde »Manesse und Hadlaub« hatte der Meister seine grösste Sorgfalt zugewendet. Durch eingehende Studien ist es ihm gelungen, in Farbe, in Gewandung und Haltung der Gestalten ein Werk zu schaffen, das die Zeit Manesse's trefflich karakterisiert. Dem Schweizer-Volk und der gebildeten Welt im allgemeinen gedachte er eine Freude zu machen, indem er dem Dichter Manesse die Züge des Farben-Dichters Böcklin verlieh. — Was hilft das alles: Sandreuter ist tot. Mit einem Toten ist man bald fertig. Er kann sein Werk nicht mehr verteidigen und so bleibt uns nur übrig, unserem schmerzlichen Bedauern darüber Ausdruck zu verleihen, dass durch diesen unverständlichen Beschluss das schweizerische Landes-Museum einer seiner schönsten Zierden beraubt worden ist.

* * *

Zum Schluss noch ein Wort über Sandreuter's Bethätigung auf dem Gebiete der *angewandten Kunst und des Kunst-Gewerbes.* In seinen Muße-Stunden liebte er es, sich in plastischen Arbeiten zu versuchen. Es existieren von ihm kleine Figuren-Reliefs, die einen antiken Eindruck machen. Ein Holbein-Becher mit Putten-Reliefs, gekrönt durch die Figur Holbein's, verdankt einer solchen Stunde sein Enstehen. Bekannt ist die bei Anlass des 70. Geburtstages von A. Böcklin durch Sandreuter modellierte Medaille, 1897, die Böcklin's freudige Anerkennung fand; bekannt ist auch, dass Sandreuter für seine Villa die Ofen-Kacheln zu den Öfen selbst modellierte.

Auf dieses eigene Heim, die »Villa zur Mohrhalde« in Riehen, die dem Künstler Zeit seines Lebens als Ideal für spätere, bessere Tage vorgeschwebt, ein Traum, den er erst vor wenigen Jahren verwirklichen konnte, auf dieses eigene Heim verwendete er ganz besonderen Fleiss. Zahlreiche selbstentworfene Möbel, Flach-Schnitzereien in den Vertäfelungen der Wohnräume und Thürfüllungen, originelle Decken-Malereien,



HANS SANDREUTER. BASEL 1880. *Oster-Morgen.* Besitzer: Herr Bank-Direktor G. Christ—Mülhausen i. Els.



HANS SANDREUTER. BASEL 1899. GEFANGENNAHME TELL'S.

Besitzer: Schweizerische Eidgenossenschaft.



HANS SANDREUTER. BASEL 1898. GRÜNDUNG DER STADT BERN.

Besitzer: Schweizerische Eidgenossenschaft.

selbstgeschnitzte und bemalte dekorative Bilder-Rahmen zu seinen Gemälden geben Zeugnis von der Vielseitigkeit und dem feinen Geschmack dieses einzigartigen Künstlers.

* * *

Wenn wir das abgeschlossene Lebens-Werk Sandreuters überschauen, selbst wenn wir nur die in diesem Hefte gebotene Auswahl seiner Arbeiten prüfen und bedenken, dass bei diesen vortrefflichen Wiedergaben das nicht mitspricht, was Sandreuter's Werken den Hauptreiz verleiht, die Farbe, so gewinnen wir den Eindruck, wir stehen einer mächtigen Individualität gegenüber. Die vorliegenden Arbeiten liegen zeitlich weit auseinander; sie sind aus einem Vierteljahrhundert herausgenommen und doch, Alles verrät einen Zug in das Grosse, überall spürt man den Meister. — Wie war es möglich, dass ein solches Talent so lange übersehen wurde und erst so spät zu allgemeiner Anerkennung kam. — Im Jahre 1886 wollte Sandreuter in Berlin ausstellen und wurde zurückgewiesen. Er klagte sein Leid Böcklin. Wir finden in seinem Nachlass die Antwort des Letzteren, die wir hier wörtlich wiedergeben:

»Lieber Freund!

Ihre Nachricht hat mich zwar nicht so sehr überrascht, wie Sie vielleicht glaubten, denn warum sollte in Berlin eine Jury unbefangener ein Kunstwerk beurteilen können, als anderswo? aber die Sache an sich bleibt doch immer sehr ärgerlich und trostlos.

Es ist nicht zu hoffen, dass die Beschränktheit nicht immer obenan sein und allem Ungewohnten feindlich entgegentreten werde. Lassen Sie sich aber dieses ewige Gesetz nicht mehr zu Herzen gehen, als irgend ein anderes z. B. dass das Wasser nur bergab läuft — auch in Berlin — und *gehen Sie ruhig vorwärts, wie Sie bis jetzt gegangen sind. Dieser schönste Erfolg kann Ihnen nicht ausbleiben, dass Sie diejenigen für Ihre Kunst gewinnen werden, deren Beifall den grössten Wert hat.*

Am Montag komme ich wahrscheinlich nach Basel, wo ich Sie, sowie W. Christ-Iselin zu treffen hoffe.

Herzl. Gruss Ihr
gez. A. Böcklin.

Zürich, 1. Mai 1886.«

Dieses prophetische Wort des Meisters, es ist in Erfüllung gegangen. An Anerkennung, Auszeichnungen aller Art, auch an materiellen Erfolgen hat es Sandreuter in den letzten Jahren nicht mehr gefehlt. Er wird in der Kunst-Geschichte einen ehrenvollen Platz einnehmen, und wo der Name seines grossen Meisters genannt wird, da wird man des seinen auch gedenken. WILHELM CHRIST.

Moderne Städte-Bilder.

Der architektonische Stil ist der Ausdruck einer bestimmten Geistesrichtung eines Volkes oder eines Zeitalters. Grosse soziale und religiöse Umwälzungen haben stets eine neue ästhetische Anschauungs-Welt als Folge-Erscheinung. Das klassische Griechentum war nach seiner Unterjochung durch Rom und dem Aufkommen neuer wirtschaftlicher und religiöser Tendenzen in einen stilistischen Umwandlungs-Prozess gerissen. Im alten Hellas bildete der Kultus der Olympier einen integrierenden Teil des Staatslebens; die Akropolis von Athen war zur Blütezeit Griechenlands sowohl der Schauplatz des religiösen, als auch des politischen Lebens. Darum musste auch die Kunst des Altertums der breiten Öffentlichkeit angehören. Unter dem Imperialismus der Diadochen und der Römer änderte sich das strenge, hoheitsvolle Architektur-Bild, da neben dem Götter- noch ein Götzen-Kultus aufkam. Der Tempel wurde aus dem Mittelpunkt des öffentlichen Lebens gedrängt; an seine Stelle trat das Profan-Gebäude. In Rom waren es die Kaiser-Paläste, die Triumph-Bögen, daneben auch einige gemeinnützige Institute, wie die Thermen und Aquädukte, die den Karakter des Stadt-Bildes und noch seiner Ruinen bestimmten.



HANS SANDREUTER. BASEL 1901.

MANESSE UND HADLAUB.

Besitzer: Frau Hans Sandreuter—Riehen.



»Zur Mohrhalde«. Wohnung Hans Sandreuter's † in Riehen.

Nach der Einführung des Christentums und der Begründung der Kirche trat der Bau-Stil abermals in eine neue Entwickelungs-Phase. In den südlichen Ländern, wo die Elemente der Antike noch nachwirkten, konnte der neue Geist nicht vollkommen rein in die Erscheinung treten; er war genötigt, einen Kompromiss mit der alten Kultur zu schliessen. Es entsteht der byzantinische und romanische Stil, die uns den Kampf der beiden Kulturen um die Welt-Herrschaft veranschaulichen. Später erst, nachdem das Christentum auch die nordischen Länder erobert hatte, fand es den Boden vor, auf dem es sich unabhängig von den antiken Kultur-Elementen frei auswachsen und seine eigenen künstlerischen Ausdrucksmittel sich schaffen konnte. Die letzte und hervorragendste Erscheinungs-Form der asketischen Geistes-Richtung ist der gotische Dom gewesen.

Die Gegenwart hat das Erbe der vergangenen Kultur-Epochen auf allen Gebieten sich zu eigen gemacht. In den modernen Städten rivalisieren die Elemente der Antike, der Gotik, der Renaissance und ihrer Abzweigungen und Ausläufer mit einander, und ebenso ringt das profane Gebäude mit dem Kultus-Gebäude um die Vorherrschaft. Tausend Dissonanzen platzen auf einander, was an sich noch kein Übelstand ist, würde nicht das grosse Leit-Motiv fehlen, das über die Dissonanzen machtvoll hinausklingt und sie auflöst. Unserer Zeit fehlt eine einheitliche grosse Weltanschauung. Die mittelalterliche, auf sogenannten positiven Wahrheiten, d. h. auf einem naiven Kinder-Glauben beruhende Weltanschauung ist zwar durch die wissenschaftliche Natur-Kenntnis theoretisch überwunden, aber dennoch führt das Christentum auf dem Boden, der ihm nicht mehr gehört, eine Schein-Existenz weiter. Im Wirtschaftsleben platzen gleichfalls die verschiedensten Tendenzen auf einander. Das freie Spiel der wirtschaftlichen Kräfte ist

proklamiert. Auf allen Gebieten des Wirtschaftslebens, der Ethik und des Sexuallebens ringen die neuen Ideen mit den alten um die Herrschaft. Es vollzieht sich unter unseren Augen eine Umwertung aller Werte von einer Grossartigkeit, wie sie die Welt seit dem Untergang der antiken Kultur nicht gesehen hat. — Die Interessenkämpfe der Gegenwart und die gesellschaftlichen Gegensätze treten in der Physiognomie der Städte in die sichtbare Erscheinung, und je intensiver der Kampf geführt wird, um so karakteristischer gestaltet sich auch das allgemeine Architektur-Bild. Die südlichen Länder Europa's, die keine führende Rolle mehr im Kulturleben spielen und im wesentlichen nur noch von ihrer grossen Vergangenheit zehren, kommen daher für uns weniger in Betracht. Ihr Architektur-Bild gehört einer abgeklärten Vergangenheit an, Neubildungen, welche durch die modernen wirtschaftlichen Faktoren bedingt sind, treffen wir dort nur verhältnismässig selten an. Solches ist der Vorzug des an Kultur-Elementen reicheren Nordens Europa's und Amerika's. Drei Städte, in denen der Geist der Moderne seinen eigenartigsten architektonischen Niederschlag gefunden hat, will ich im folgenden einer allgemeinen Betrachtung unterziehen: Paris, Chicago, Berlin.



»Zur Mohrhalde«. Loggia. Wohnung Hans Sandreuters † in Riehen.

Paris, obgleich bis in die Römerzeit zurückreichend, stellt dennoch eine eigene, im Gegensatz zu den italienischen Städten, von der Antike unabhängige Welt dar; in seiner Architektur treten die verschiedenen Kunst- und Kultur-Strömungen des modernen Europa's in die sichtbare Erscheinung. In dem Strassenbilde von *Chicago* reflektiert sich der Geist der neuen Welt, die, obwohl von Europa befruchtet, auf eine vom Mutterlande wesentlich verschiedene Kultur-Entwickelung hindrängt. Zwischen dem Kultur-Zentrum der alten Welt, Paris, und dem der neuen, Chicago, steht *Berlin*. Wie die Hauptstadt des Westens, besitzt es weder eine ästhetische Kultur, noch eine Tradition, und wie jene verdankt es ausschliesslich politischen und wirtschaftlichen Faktoren seine Grösse. Seine Architektur ist daher vorwiegend als der Ausdruck des modernen Wirtschaftslebens aufzufassen. Daneben geben sich noch andere Tendenzen kund, die wenigstens ihrem Ursprung nach einer abgeklärteren Schönheits-Welt angehören. —



HANS SANDREUTER. *Kamin im Wohn-Zimmer Hans Sandreuter's † »zur Mohrhalde« in Riehen.*

Es ist keine blosse Vermessenheit der Franzosen, Paris als die Hauptstadt oder das Licht der Welt zu preisen. Wer jemals das Weltstadt-Getriebe und das Architektur-Bild der Seine-Stadt unbeeinflusst durch einen engherzigen Nationalismus auf sich hat einwirken lassen, wird sich einer eigentümlichen Bewegung nicht erwehren können. Alles, was die Kultur-Zentren Europa's auf künstlerischem Gebiet produziert haben, ist in Paris zu einem einheitlichen Bilde zusammengeschlossen. Die Haupt-Typen der verschiedensten Stil-Epochen sind auf dem Boden der alten Lutetia vereinigt, und zwar in einer Anordnung, die jedes gewaltsame Hervordrängen des einen Bauwerkes auf Kosten des andern ausschliesst. Paris ist der Brennpunkt, in dem sich alle architektonischen Strömungen treffen, um sich von dort wiederum einheitlich auszustrahlen. Es ist eine Eigentümlichkeit Frankreichs, dass es alle Bau-Stile, so verschieden sie auch geartet sind, mit Leichtigkeit sich zu eigen macht und ihnen ein individuell-nationales Gepräge aufdrückt, ohne jedoch ihre Grund-Formen gänzlich zu verwischen. Die Eigenart der französischen Architektur beruht in der kraftvollen Betonung der horizontalen Gliederung. Ob wir die hervorragendsten Bauwerke der Gotik in's Auge fassen, wie die Kirche Notre Dame, oder die Barock-Bauten, wie das Luxembourg, das Louvre, oder die Bauten der neuesten Zeit, das Pantheon, der Invaliden-Dom, die Madeleine, die Oper u. a. — gleichgültig, welchem Stil das betreffende Gebäude auch angehört und welchen Zwecken es dient, überall werden wir als das gemeinsame Karakteristikum die horizontale Gliederung beobachten können. Und selbst auf das fashionable Privat-Haus des Westens nicht minder als auf das Miets-Haus der Faubourg Montmartre oder des Quartier latin dehnt sich diese, der französischen Architektur eigentümliche Tendenz aus. —



HANS SANDREUTER. *Büffet im Ess-Zimmer des Künstlers.*

Die horizontale Gliederung in der Architektur ruft den Eindruck der Lebens-Freudigkeit und des Selbst-Gefühls hervor, während die vertikale Gliederung, die das System der Gotik beherrscht, die fantastische Grösse und die Abkehr von der Natur darstellt. Aus diesem Grunde hat sich die Gotik gerade in den von der dionysischen Kultur unberührt gebliebenen Ländern des Nordens am kräftigsten entwickeln können. Den Erbauern der gotischen Gotteshäuser ist das Leben nichts weniger als ein ästhetisches Phänomen gewesen. Die Gotik ist die Kunst der asketischen Welt-Anschauung, auch als die Kunst einer krankhaft erregten Fantasie könnte man sie bezeichnen. Ihre Werke stimmen den Beschauer nicht fröhlich; sie löst nur die in unserem Unter-Bewusstsein schlummernden düsteren Stimmungen aus — der vollkommenste Gegensatz zur griechischen Tempel-Architektur, die uns eine heitere Lebens-Philosophie predigt.

In Frankreich hatte die Gotik nicht in dem Maasse wie bei uns die Köpfe beherrscht, da trotz der Christianisierung des Landes das französische Volk immerhin soviel von der dionysischen Kultur des Altertums in sich aufgenommen hatte, dass es nicht vollkommen der asketischen Geistes-Richtung anheimfallen konnte. Der durch die horizontale Gliederung hervorgerufene Eindruck der Üppigkeit und Pracht, den wir auch an kirchlichen Gebäuden empfangen, legt von der weltfreudigen Grundstimmung des französischen Volkes beredtes Zeugnis ab. —

Die Einheit des Stils ist eine ideale Forderung, die somit, wie es in der Natur der Sache liegt, nie vollkommen erfüllt werden kann. Denn es liegt auf der Hand, dass, sobald ein neuer Stil aufkommt, die Einheit des alten gesprengt ist. Auch in Paris rivalisieren die verschiedensten Bau-Stile mit einander, doch ist diesem Übelstand wenigstens durch ein weises Maasshalten in



HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Begrüssung des neugewählten Papstes Martin V. auf seiner Durchfahrt von Constanz nach Schaffhausen vor dem Kloster zu Stein a. Rh.



HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

1. Das Schach-Spiel im Kloster mit dem Schachzabeldichter Kunrat v. Ammenhausen. 2., 3., 4. Bilder aus dem Leben des letzten Abtes David von Winkelsheim. 5. Durchzug der Schweden vor dem Kloster zu Stein a. Rh.



HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Der Einzug der Mönche von Hohentwiel zur Zeit Kaiser Heinrich II. 1007.



HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Links: Die Entstehung des Rheins aus dem ehemaligen Rhein-Gletscher. In der Mitte: Die wunderbare Bestattungs-Fahrt des h. Otmar von St. Gallen. Rechts: Einzug der Mönche von Hohentwiel zur Zeit Kaiser Heinrich II. 1007.



HANS SANDREUTER. *Grisaille.* Wand-Malerei im Kloster St. Georgen zu Stein a. Rh.
1. Das Schach-Spiel im Kloster mit dem Schachzabeldichter Kunrat von Ammenhausen. 2., 3., 4. Bilder aus dem Leben des letzten Abtes David von Winkelsheim.

den Raum-Verhältnissen nach Möglichkeit abgeholfen. In einem geschlossenen Gebäude-Komplex sind die einzelnen Bauwerke in ihren äusseren Dimensionen derart zu einander abgestimmt, dass keins die Wirkung des anderen aufhebt. Dazu kommt dann noch, dass allein schon durch die Anlage der Strassen und Plätze ausserordentlich malerisch perspektivische Wirkungen erzielt werden, die manchmal allerdings einen Stich in's Theatralische aufweisen. Der intime Reiz, der so häufig den mittelalterlichen deutschen Städten anhaftet, ist dem Pariser Strassenbilde fremd. Der Sinn für das Theatralische tritt namentlich in der Denkmal-Architektur von Paris unangenehm in die Erscheinung. Nicht selten bildet das Denkmal den architektonischen Höhepunkt des Strassenbildes, es ist unter gänzlicher Verkennung seiner Aufgabe zu einem blossen Schaustück herabgesunken und hat als solches die Geschlossenheit der architektonischen Linie zerrissen. —

Die neueste architektonische Entwickelungs-Phase von Paris, die allerdings immer noch das durch die horizontale Gliederung hervorgerufene französische Kolorit trägt, bewegt sich nicht in aufsteigender Linie. So haftet den der letzten Welt-Ausstellung angehörenden Bauwerken, den beiden Kunst-Palästen und der Alexander-Brücke eine einschläfernde Üppigkeit an. Nicht eine Form deutet auf eine architektonische Weiter-Entwickelung hin, die dekorative Ausstattung ist zur Hauptsache geworden; der Geist der alten Stile scheint erschöpft zu sein. Paris dürfte auch kaum die wirtschaftlichen und ideellen Voraus-



HANS SANDREUTER. *Grisaille.* Wand-Malerei im Kloster St. Georgen zu Stein a. Rh.
Einzug der Mönche von Hohentwiel zur Zeit Kaiser Heinrich II. 1007.

setzungen zu einem neuen Stil bieten. Wir wollen uns daher einem neuen Kultur-Boden zuwenden, um zu untersuchen, in welcher Form dort der Zeitgeist durch gewisse Städte-Bilder in die sichtbare Erscheinung tritt. —

* * *

In *Chicago,* dem Prototyp der amerikanischen Städte, können wir zwei von einander unabhängige Architektur-Bilder beobachten. Das erste, das wir in dem fashionablen Quartier einer amerikanischen Welt-Stadt antreffen, ist eine geistlose Kopie des europäischen Architektur-Bildes. Das andere, das dem Geschäfts-Viertel, der City, angehört, ist eine spezifisch amerikanische Leistung, durchdrungen von dem Prinzip der Nützlichkeit, von unendlicher Nüchternheit, aber von hoher Eigenart — stillos, und doch dabei die kräftigsten Entwickelungs-Keime eines neuen Stils in sich tragend.

Lassen wir zunächst das fashionable Strassen-Bild der amerikanischen Welt-Stadt sich unserem geistigen Auge entrollen. In üppigster Ausführung und wertvollstem Material reiht sich Palast an Palast, Kirche an Kirche. Alle Bau-Stile der alten Welt sind hier nicht selten in ihren reinsten Formen vertreten, aber dennoch empfinden wir nicht den Geist und die Zeit-Stimmung, die in dem jeweiligen Stil nach Ausdruck ringen. Dem Strassen-Bilde fehlt die innerliche Harmonie, fast scheint es, als protestiere der Stein gegen das fremdländische Gewand, in das man ihn hineingezwängt hat. In der Massen-Anhäufung der Paläste liegt allein schon etwas Gewaltthätiges. Offenbart sich doch darin die Gedanken-Armut des Emporkömmlings, der mit den Ideen anderer prunkt. Die europäische Kultur ist hier auf einen Wildling gepfropft, auf dem sie wohl



HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Durchzug der Schweden vor dem Kloster zu Stein a. Rh. 1633.



HANS SANDREUTER. GRISAILLE.

WAND-MALEREI IM KLOSTER ST. GEORGEN ZU STEIN A. RH.

Begrüssung des neugewählten Papstes Martin V. auf seiner Durchfahrt von Constanz nach Schaffhausen vor dem Kloster zu Stein a. Rh.







HANS SANDREUTER—BASEL. ENTWÜRFE FÜR GLAS-MALEREIEN IM NEUEN BUNDES-PALAST ZU BERN.

üppig in die Masse und in die Breite wuchern, aber nie in die Tiefe dringen kann.

Das fashionable Quartier der amerikanischen Stadt ist mit einer europäischen Kultur-Schicht übertüncht, das spezifisch Amerikanische tritt hier nur in dem Hang zum Maasslosen in die Erscheinung. Statt sich in der Verwendung der alten Formen eine weise Mässigung aufzuerlegen, machen die amerikanischen Architekten den weitgehendsten Gebrauch von den der europäischen Kultur-Welt angehörenden Formen. Die ästhetischen Werte werden in ihr Gegenteil umgewandelt, die Grösse artet zur Protzenhaftigkeit aus, die Schönheit zur Üppigkeit. Der Geist Amerikas bedarf zu seiner Objektivierung anderer Ausdrucks-Mittel, als die alte Kultur-Welt sie ihm bietet. In dem Officebuilding (Geschäftshaus), das in einer Höhe von 20 Stockwerken und darüber in die Lüfte ragt, hat er sich zuerst in seiner karakteristischen Eigenart dokumentiert. Das Officebuilding ist der Tempel eines neuen Kultus, der keine eingebildeten Güter hegt. Kein Glied der neuen Stein-Riesen erinnert mehr an die hergebrachte Schönheits-Welt, alle seit Jahrhunderten beobachteten Stil-Gesetze sind aufgelöst. In systematischer Anordnung ist ein Stockwerk auf das andere gesetzt, ohne Übergangs-Formen, ohne einen Ruhepunkt für das Auge — die Verkörperung des Nützlichkeits-Prinzips. Trotz alledem drängen aber neue Bildungen zum Licht. Es scheint, als ob die gewaltigen Steinmassen sich zu Formationen von ungeahnter Kraft verdichten wollten, in ihrem Gestaltungs-Prozess aber durch äussere Einflüsse aufgehalten worden wären. Sie tragen insgesamt den Karakter des Provisorischen, um sie harmonisch auszugestalten, dazu fehlte es ihren Erbauern an Zeit. Die vergleichende Betrachtung lässt uns aber tausend Entwickelungs-Möglichkeiten ahnen. . . .

Zwischen den Stein-Kolossen steht eine Kirche. Wie schutzflehend hat sie sich an einen Häuser-Riesen angeschmiegt. Einst beschattete die Kirche die gesamte profane Welt, in Amerika muss sie sich mit einem bescheidenen Platz neben dem modernen Kauf-Hause begnügen. Der Niedergang der religiösen Kultur kann kaum anschaulicher in die Erscheinung treten. Die gotische Kirche ist durch die Macht der Verhältnisse aus ihrer dominierenden Stellung verdrängt worden, der Geist, der in ihren Mauern herrscht, hat sich in der Welt des Industrialismus und des Handels vollkommen überflüssig gemacht. Es war eine Laune des Schicksals, dass sie noch nicht einem Kauf-Hause den Platz geräumt hatte. Wunderlich genug nahm sie sich mit ihren Spitz-Bögen, Strebe-Pfeilern und Türmen in dieser Umgebung aus. Die himmelhochstrebende Gotik hatte hier ihren eigentümlichen Reiz eingebüsst. Ihre imponierende Grösse war hinweggefegt von dem Geist, der die That predigt, der in dem kernigen Wahlspruch Chicago's formuliert war: Ich will. Die amerikanische Welt hat sich den Problemen des jenseitigen Lebens abgewendet; der Geist, der die Verzichtleistung predigt, ist überwunden, der Wille zum Leben erwacht. Das ist der grosse Kultur-Fortschritt, der in der Architektur einer amerikanischen City zwar unharmonisch, aber kraftvoll in die äussere Erscheinung tritt.

Wir müssen, um nicht bei der Beurteilung einer anders gearteten Welt in einen verhängnisvollen Irrtum zu verfallen, uns stets der Relativität aller Werte bewusst sein. Wie die sittlichen und religiösen Ideen, so sind auch die ästhetischen einem steten Wechsel unterworfen. Der Begriff der Schönheit ist kein feststehender, und ebenso ist das Schönheits-Bedürfnis der Menschen höchst verschiedenartig abgestuft. Was ich als schön empfinde, mag dem anderen ein Greuel sein. Ein Musikstück kann in dem einen die reinsten und edelsten Stimmungen auslösen, der andere empfindet es nur als ein unangenehmes Geräusch. Dem einen gilt die Gotik als die erhabenste Äusserung der durch den Menschen wirkenden schöpferischen Kraft, dem anderen ist sie nur die Kunst der krankhaft Belasteten.

Wenn wir diesen Umstand berücksichtigen, werden wir die Architektur der Officebuilding weniger als eine stilistische Ungeheuerlichkeit empfinden, sondern als ein interessantes Experiment betrachten. Das

Wirtschaftsleben Amerika's drängt auf neue architektonische Formationen hin, schon aus dem Grunde, weil es Fabrikations-Räume, Stapel-Plätze und Verkehrs-Mittel von einer der alten Welt unbekannten Ausdehnung bedarf. Die baulichen Anlagen wachsen gleich in's Ungeheuerliche; neben den Häuser-Riesen, den gewaltigen Verkehrs-Anlagen Amerika's, den langgestreckten Hochbahn-Körpern und den sich in kühnen Linien über Fels-Klüfte und Meeres-Busen spannenden Eisenbahn-Brücken erscheinen uns die alten architektonischen Gebilde wie ein zierliches Rokoko-Spielwerk. Es ist daher verfehlt, *einen* Schönheits-Kodex für alle Erscheinungen der Kunst und des Lebens aufzustellen. Aus seiner Umgebung herausgerissen, kann der schönste Gegenstand seinen Reiz für uns einbüssen. Zu einer annähernd richtigen Bewertung der Welt der Erscheinungen gelangen wir nur, wenn wir die einzelnen Gegenstände und Stil-Perioden unabhängig von einander betrachten. Was wir auf einem alten Kultur-Boden als das Prototyp der Schönheit begrüssen, versagt in seiner Wirkung, sobald es in eine andere Umgebung überführt ist. In New-York ist die »Nadel der Kleopatra« aufgestellt worden. Einen wie unendlich kleinlichen Eindruck macht der ägyptische Obelisk im Herzen dieser Stadt! Sein Nimbus ist geschwunden. Das lokale Kolorit und die Tradition sind Momente, die unser ästhetisches Empfinden entschieden beeinflussen. Würde man ein amerikanisches Officebuilding nach Paris oder Berlin importieren, der Effekt wäre genau derselbe, nur mit dem Unterschied, dass die Stilwidrigkeit in diesem Fall noch krasser hervortreten würde. Die Architektur Amerika's lehrt uns jedenfalls das eine: dass wir uns nie auf einen abgezogenen Schönheits-Kodex festlegen dürfen. — Wir werden uns nach dieser Exkursion im Folgenden wieder der alten Welt zuwenden. (Fortsetzung folgt.)



HANS SANDREUTER. BASEL 1886. *Landsknechte im Winter.*

Besitzer: Herr Professor J. Wackernagel-Stehlin—Basel.



Darmstadt, Stuttgart und München
als Heim-Stätten moderner Gewerbe-Kunst.

Zahlreiche Blätter haben sich in letzter Zeit in längeren oder kürzeren Artikeln mit der »Auflösung« der Darmstädter Künstler-Kolonie beschäftigt. Drei Künstler: Prof. *Hans Christiansen, Patriz Huber* und *Paul Bürck* werden, wenn ihre Verträge am 1. Juli dieses Jahres abgelaufen sind, die Hauptstadt Hessens für immer verlassen und die vier verbleibenden Mitglieder der Kolonie: *Olbrich, Behrens, Bosselt* und *Habich,* werden voraussichtlich nicht mehr nur in dem unmittelbaren persönlichen Verhältnisse zu dem Landesherren das wesentliche Moment ihrer Wirksamkeit erblicken, sondern sie werden in dieser oder jener Form, als Lehrer oder als Leiter von Kursen im Staats-Auftrage eine Gegenleistung für das gewährte Gehalt zu erbringen haben. Sonach ist es nicht mehr in Zweifel zu ziehen, dass die Künstler-Kolonie, welche einst bei ihrer Entstehung in allen kulturell vorgeschrittenen Kreisen Europa's als ein *Ereignis von besonderer Tragweite* bemerkt wurde, eine erhebliche Beschränkung ihrer Mitglieder-Zahl erfährt. Man würde es niemals genug beklagen können, dass es so kommen musste, wenn damit wirklich eine »Auflösung« dieser einzigartigsten, hochherzigsten und fürstlichsten aller kunstfördernden Gründungen, welche die neueste Zeit erlebt hat, aus *innerlichen, künstlerisch-prinzipiellen* oder sonst allgemeinen, das Wesen der neuen Kunst irgendwie berührenden Gründen erfolgt wäre; denn dann wären die erwähnten Darmstädter Vorgänge vielleicht als Einwände gegen die neue Entwickelung und ihre Vertreter denen willkommen, welche jeden Fortschritt und jede schaffensfrohe Erhebung mit hämischer Missgunst und galliger Nörgelei verfolgen. *Dem ist aber nicht so.* Denn in Darmstädter leitenden Kreisen fasst man den Weggang dieser drei Künstler nicht als den »Anfang vom Ende« auf. Steht doch das »Ernst-Ludwigs-Haus« auf der Mathilden-Höhe, das als Arbeitsstätte für acht Künstler angelegt ist. Die Kolonie soll sich nach der Absicht ihres Begründers mit ihrem »Personal-Bestande« den *Aufgaben* anpassen, welche ihr der Landesherr, der Staat, die Industrie zu stellen haben. Diese Aufgaben sind variabel; und nichts ist daher eigentlich natürlicher, als dass auch von Zeit zu Zeit ein partieller Personen-Wechsel innerhalb der Kolonie eintritt. Nur um im Interesse der vorwärtsstrebenden modernen Kunst zu verhindern, dass die Vorgänge in Darmstadt in irrtümlicher oder böswilliger Weise als eine Niederlage dieser Kunst selbst und einiger ihrer kühnsten, kräftigsten Kämpfer ausgeboten werden, sei hier auf die wichtigsten Ursachen hingewiesen, welche, so weit wir beurteilen können, dabei wirksam waren. Wir sehen ganz davon ab, auf gewisse Streitigkeiten, lächerliche, kleine Skandale, allerlei Residenz-Klatsch und sonstige unkontrollierbare Gerüchte einzugehen, welche wie irrende Nachtfalter um das Licht dieser merkwürdigen künstlerischen Episode flatterten. Was davon auch Wahrheit, was Dichtung sein mochte, und welche persönlichen Momente vielleicht auch eine gewisse Zersetzung herbeigeführt haben könnten: maassgebend dürfte doch in erster Linie die Erwägung gewesen sein, dass der äusserst ungünstige finanzielle Abschluss der Ausstellung auf der Mathilden-Höhe für absehbare Zeit ein Zusammengehen der heimischen Industrie und des heimischen Gewerbes mit der Kolonie unmöglich gemacht hat, unmöglich wenigstens in dem grossen Stile, wie es bei der Gründung der Kolonie geplant war. Es wurde von dem Heraus-

geber dieser Zeitschrift bereits in dem Vorworte zu dem Werke »*Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie*« dargelegt, dass das wirklich noch die schlimmsten Erwartungen weit überflügelnde Defizit der Ausstellung *nicht* in künstlerischen, prinzipiellen und organisatorischen Umständen seinen Grund hat, sondern einzig und allein in der nicht ganz korrekten Durchführung des ursprünglichen Programmes und der merkwürdigen Art der Geschäftsführung, welche wohl in den Annalen des Ausstellungs-Wesens einzig dastehen wird und die, wenn einmal die sehr bitteren unmittelbaren Folgen pekuniärer Art verwunden sind, sich mehr und mehr eines etwas humoristischen Andenkens erfreuen dürfte. Der Besuch aus der Stadt, aus nah und fern war so stark, und das Interesse des Publikums war so erfreulich, dass, von der Architektur und Einzelheiten abgesehen, ein grosser, durchschlagender Erfolg auf künstlerischem und kunstgewerblichem Gebiete nicht bestritten werden darf. Leider konnten aber weder der gute Besuch, noch die ideellen Erfolge einzelner Mitglieder das finanzielle Resultat günstig beeinflussen, denn das Defizit bestand gewissermaassen schon am Tage der Eröffnung. Es bestand in dem System, welches fast bis zu diesem Tage der Eröffnung alleinherrschend gewesen war. Wenn daher bei den jüngsten Vorgängen etwas erstaunlich und bedauerlich ist, so ist es der Umstand, dass gerade *Patriz Huber* seine Kündigung erhalten hat. Denn Huber hatte sich trotz seiner jungen Jahre auf der Ausstellung so glänzend bewährt, er hatte dadurch, dass viele seiner Innen-Räume nicht nur den zum Äussersten gesteigerten und verfeinerten Wünschen der geistigen »Oberen Zehntausend«, sondern auch dem naiveren, einfacheren Empfinden des gebildeten Durchschnitts-Publikums voll entsprachen, so manches wieder gut gemacht, was andererseits auf der Mathilden-Höhe gesündigt wurde, dass gerade er als derjenige erscheinen musste, welcher gute und fruchtbare Beziehungen zum heimischen Gewerbe, vornehmlich zu der in Hessen so hoch entwickelten »Möbel-Industrie« anbahnen und aufrecht erhalten konnte. Huber geht ohne Zweifel einer bedeutenden Zukunft entgegen und die Früchte seiner Darmstädter Erfolge reifen ihm anderwärts vielleicht noch üppiger und schneller, für Hessen aber bedeutet sein Gehen einen schweren Verlust, der um so schmerzlicher empfunden wird, als sich nach keiner Richtung hin ein Grund findet, warum gerade dieser in Hessen direkt *notwendige*, durch sein ernstes und bescheidenes Auftreten allgemein beliebte Künstler entbehrlich erscheinen konnte. Man wird es eher begreifen, wenn es *Christiansen* vorzieht zu seiner erfolgreichen, weitverzweigten Produktion in dem ihn so stark anregenden Paris zurückzukehren, statt in Darmstadt, wo ihn die Aufträge nicht so bequem erreichen, Unterricht zu erteilen, denn er ist seinem ganzen Schaffen nach auf das farbendröhnende Milieu einer Weltstadt hingewiesen; man wird es auch begreifen, wenn *Bürck,* der als phantastischer Maler und Zeichner relativ nur spärliche Beziehungen zum Gewerbe pflegen kann und, sei es in Paris, sei es in Italien, vielleicht noch manches lernen will, von dannen zieht, so sehr hoch man auch deren Begabung an sich stellen mag —: aber Huber's Weggang bleibt bis auf weiteres unerklärlich. Hatte Behrens vorzugsweise nach aussen hin, vor dem Forum der internationalen Geistes-Aristokratie den vollen Beweis erbracht, dass die mit der Begründung der Kolonie zum ersten Male in That umgesetzten Ideen zu dem grossen Ziele führen, das in der Gegenwart allerorten die schaffenden Geister zu erringen trachten, so war es Huber gelungen, diese Prinzipien mit spezifisch deutschem Empfinden und deutschem Gemütsleben zu durchdringen und dadurch auch weitere Kreise des Volkes zu überzeugen.

Man hätte eigentlich erwarten sollen, dass die aus ganz äusserlich-finanziellen und im Grunde zufälligen Anlässen erfolgten Personal-Veränderungen innerhalb der Darmstädter Künstler-Kolonie der auswärtigen Presse, vornehmlich der Münchener, welche mit ganz unzweideutig zu Tage tretender Beklemmung der Entwickelung der Dinge in Darmstadt gefolgt war, Anlass geben

würde die ganze Idee als solche mit Hohn und Spott zu überschütten. Allein so sehr man sich auch in München freut, nun etwas erleichtert aufatmen zu dürfen, so schwer auch offensichtlich die Berliner Kunst-Kritik der Versuchung widersteht ihre mit Recht berühmte, »vernichtende Ironie« spielen zu lassen: an der *Idee selbst,* an dem der Kolonie-Bildung zu Grunde liegenden *organisatorischen Prinzip* wagte bisher keiner zu zweifeln, denn es ist ganz einfach unbestreitbar, *dass es sich dem Wesen nach glänzend bewährt, dass der Grossherzog von Hessen einen Weg in die Zukunft gewiesen hat, auf dem man sicherlich grosse Dinge verwirklichen kann und verwirklichen wird.* Das wurde ebenso allseitig anerkannt als die Thatsache, dass die überwiegende Mehrzahl der vom Grossherzog hierzu berufenen Künstler diese Intentionen nicht nur voll erfasst, sondern die ihnen gestellten Aufgaben bis zu einem gewissen Grade auch gelöst haben, zum Teil durch Werke, die für alle Zeiten als Höhepunkte des Kultur-Niveaus unserer Zeit ehrenvollste Geltung behalten werden. Schon um dieser Werke willen wird die Geschichte diesem *grossgedachten organisatorischen Versuche einer künstlerischen Kultur-Schöpfung* eine bevorzugte Stellung zuerkennen müssen.

Und dienen nicht auch *Thatsachen* zum Beweis? Dass jetzt in *Stuttgart* die leitenden Kreise zu dem Entschlusse gelangt sind, eine kleine Künstler-Gemeinde zu berufen, welche einerseits durch ihre Thätigkeit das württembergische Gewerbe befruchten, andererseits in Lehr- und Versuchs-Werkstätte den jungen Nachwuchs für Kunst und Kunst-Handwerk beeinflussen und schulen, diese Thatsache ist doch schon an sich genügend, um darzuthun, welch' überzeugende Wirkung von dem Beispiele Darmstadts ausgegangen ist. Nur hat man in Stuttgart von vornherein einer Angliederung an ein bereits bestehendes Staats-Institut den Vorzug gegeben und sich auf nur drei Künstler beschränkt, von denen wieder zwei aus München berufen wurden: Professor *Krüger,* der Begründer und Leiter der »Vereinigten Werkstätten« und Professor *Pankok.* Professor *Christaller* und sodann noch eine Reihe guter Hilfskräfte treten hinzu, sodass Württemberg hier über eine Organisation verfügt, welche seinem Kunstgewerbe, speziell der Möbel-Industrie, ausserordentliche Vorteile erwirken kann, umsomehr, als an der Stuttgarter Hochschule der gleichfalls aus München neuberufene Professor *Th. Fischer* auf die jungen Architekten und Ingenieure des Landes eine Wirkung ausüben kann, die wohl auch schon bald nach aussen in einem Aufschwunge des allgemeinen Bau-Geschmackes zu Tage treten muss.

Endlich ist Württemberg in der glücklichen Lage, auch auf dem Gebiete der sog. »hohen Kunst« eine Reihe führender Persönlichkeiten zu besitzen, welche zu den gleichstrebenden Meistern der Bau- und Gewerbe-Kunst in manche fruchtbare Beziehung treten können. So hat denn in Stuttgart die Initiative des Landesherrn, des hochgesinnten *König Wilhelm,* unterstützt von der Einsichtigkeit der Regierung und der Landtags-Majorität zu verheissungsvollen Anfängen geführt.

Überhaupt muss man nachgerade einsehen — auch da, wo diese Einsicht vielleicht recht herbe Empfindungen auslöst — dass das *Dezentralisations-Prinzip,* welches in dieser Zeitschrift wo nicht zuerst, so doch sicher am konsequentesten und energischsten verfochten wurde, bereits für das deutsche Kultur-Leben und das in diesem so überaus wichtige Kunstgewerbe sehr heilsame Wirkungen auszuüben beginnt. — Nun ist auch *Magdeburg* ein kleines »Zentrum« geworden, wo zwei der Herren *von Heider* neben *Paul Lang* und *Albin Müller* thätig sein werden; die *Hanauer* Akademie hat *B. Wenig* gewonnen, in *Nürnberg* hat das glänzend geleitete »*Bayer. Gewerbe-Museum*« durch die Einrichtung von *Meister-Kursen für Handwerker* eine neue Methode gefunden und *Schmuz-Baudiss* ist bei der Charlottenburger Porzellan-Manufaktur »eingetreten«. — Immer ist es *München,* das da »Haare lassen muss«. Die Münchener Blätter, voran die »Neuesten Nachrichten« vom 7. Januar in einem Aufsatze, der von ebenso sachverständiger als gut-münchnerischer Seite ausgeht, können

nicht umhin, diese für die schöne Isar-Stadt tief beklagenswerte Thatsache zuzugestehen. Noch im Herbste glaubten die Münchener Blätter mit mehr oder minder guten Witzen sich um die Diskussion der von einem unserer Mitarbeiter unter dem Titel »Darmstadt, die werdende Kunst-Stadt« angeregten Fragen »herumdrücken« zu können: freilich nur mit dem Erfolg, dass sie nun selbst die Lage Münchens noch schwärzer schildern müssen, als es dort geschehen war.

Die Verluste Münchens mehren sich ganz erschreckend. Hier folge eine kleine Liste derjenigen Künstler, welche bei Einleitung der Bewegung in München in entscheidender Weise mitwirkten:

Berlepsch, Eckmann, Obrist, Riemerschmid, Behrens, Pankok, Bruno Paul, Krüger, Bertsch, Dülfer, Fischer, Endell, Schmuz-Baudiss, drei der Herren *v. Heider, Erler, Gross.* Das sind 18 Künstler. Von diesen hat München bis heute 10 verloren: Eckmann, Endell und Schmuz-Baudiss an *Berlin,* Pankok, Krüger und Fischer an *Stuttgart,* Karl Gross an *Dresden,* zwei der Herren von Heider an *Magdeburg,* Behrens an *Darmstadt:* also bereits *mehr als die Hälfte* der Persönlichkeiten, welche einst in München die Entwickelung in Fluss brachten. Doch damit ist Münchens Verlust-Liste noch lange nicht abgeschlossen. Denn München verlor auch eine Reihe jüngerer Künstler, die entschieden zählen, und die man dort hätte fesseln können, nämlich: *Habich, Huber* und *Bürck* an *Darmstadt, B. Wenig* an *Hanau, Paul Lang* an *Magdeburg* u. a.*) Dabei ist es ein offenes Geheimnis, dass noch weitere Berufungen von München weg erfolgt sind, denen sicher noch Dieser oder Jener Folge leisten wird und — *muss.* Denn leider scheinen alle Mahnungen und Vorstellungen an maassgebender Stelle ungehört zu verklingen und man kann es nur allzu gut verstehen, dass die ernst zu nehmenden, urteilsfähigen künstlerischen und kunstgewerblichen Kreise Münchens und seiner Freunde mit Bangen in die Zukunft sehen.

Wenn sich also gut-münchnerische Stimmen noch pessimistischer äussern, als es in dem von uns veröffentlichten Aufsatze »Darmstadt, die werdende Kunst-Stadt« im Hinblick auf die nunmehr durch die Thatsachen voll bewiesenen Umstände geschah, so verdient das besondere Beachtung. Nicht einmal *den* Trost kann man München belassen, dass, wie das Darmstädter Beispiel zeige, die Bewegung an anderen Orten nicht an Boden gewänne; denn abgesehen davon, dass der Aufschwung in Berlin, Dresden, Karlsruhe, Stuttgart, Nürnberg, Magdeburg Krefeld etc. immer erfreulichere Dimensionen annimmt, wird auch in *Darmstadt* selbst durch die Initiative des von hoher Schaffensfreude und wahrhaft künstlerischem Sinne erfüllten Grossherzoges noch mancher neue Versuch gewagt werden und, wenn die *rechten* Männer an's Werk gehen, auch noch mancher hohe Traum früher oder später in Erfüllung gehen.

***) Nachstehende tabellarische Übersicht soll diese Verhältnisse noch mehr veranschaulichen.**

1897 und später thätig in:		Davon in München heute noch thätig:	Berufen nach:	
München:	**München:**	Berlepsch	**Berlin:**	**Stuttgart:**
Behrens	v. Heider I.	Bertsch	Eckmann	Fischer
Berlepsch	v. Heider II.	Dülfer	Endell	Krüger
Bertsch	v. Heider III.	Erler	Schmuz-Baudiss	Pankok
Bürck	Huber	v. Heider I.*)	**Darmstadt:**	**Magdeburg:**
Dülfer	Krüger	Obrist	Behrens	v. Heider I.
Eckmann	Lang	Paul	Bosselt*)	v. Heider II.
Endell	Obrist		Bürck	Lang, Alb. Müller*)
Erler	Pankok	*) in Schongau.	Christiansen*)	**Dresden:**
Fischer	B. Paul		Habich	Gross
Gross	Schmuz-Baudiss		Huber	Schumacher*)
Habich	Wenig		Olbrich*)	**Hanau:**
			*) **nicht** aus München.	Wenig
				*) **nicht** aus München.

Berliner Heft: Maler C. M. Rebel ⋆ August Endell (Wolzogen-Theater).



V. JAHRG. HEFT 6. MÄRZ 1902. EINZELPREIS M. 2.50.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT VON ALEXANDER KOCH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite **TEXT-BEITRÄGE:**

VERLAGS-ANSTALT • ALEXANDER KOCH • DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: M. 20—; Ausld. M. 22.—. Abgabe nur halbjährl.: Okt.—März; April—Sept.



CARL MAX REBEL—BERLIN. *Selbst-Bildnis.*

Carl Max Rebel-Berlin.

Wie merkwürdig ist es doch, dass sich in dem verwirrenden Getümmel zügellosen Treibens, das man sich gewöhnt hat, mit dem ernst lautenden Worte »moderne Kunst« zu benennen, eine gerade, grosse, feierliche Strasse eröffnet und breit erstreckt, die unserem erhobenen Blicke in der höchsten, stille leuchtenden Ferne ein schimmerndes Ziel darbietet. Wenige gehen freilich nur mit uns auf dieser Bahn der strengen Selbstzucht und des unerschütterlichen frohen Vertrauens, aber die Vereinzelten, welche sie stolzen Schrittes neu beschreiten, sind junge Voll-Naturen, welche hochgemut gesonnen sind, von sich das Schwerste zu verlangen, um Grosses zu erringen, die unerhörten Klängen lauschen und in unerschaute Weiten sehen wollen, die sich getrauen, in Wort, Ton oder Bild ein neues Leben der Seele zu entfalten. Dem jungen Adel geistigen Lebens und erhöhter Lebenshaltung, dessen Sonderung über allen Schranken der Stände, Klassen, ja selbst Völker vielleicht als das wesentlichste Ereignis in der Reihe gesellschaftlicher Umwälzungen der gegenwärtigen oder doch der nächst-zukünftigen Zeit zu gelten hat, sind solche kühn einhertretende Streiter, solche zum Höchsten gerichteten Träger edler Gaben der wertvollste Zuwachs. Ihnen wenden sich unsere Blicke zu, grüssend, auffordernd, verheissend, aber auch prüfend und streng forschend: wir bangen, sehen wir sie erlahmen, wir triumphieren, wenn sie trotzig und unbeirrt, wenn auch zuweilen langsam fürder schreiten, wir trauern, wenn sie niederbrechen unter der allzusehr drückenden Überlast, die sie auf ihre Schultern luden und wir blicken geringschätzig weg von ihrer Schmach, wenn sie doch wieder abbiegen und sich verlieren in den trüben Niederungen des allzu bequemen



CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Frühlings-Wolken*«.

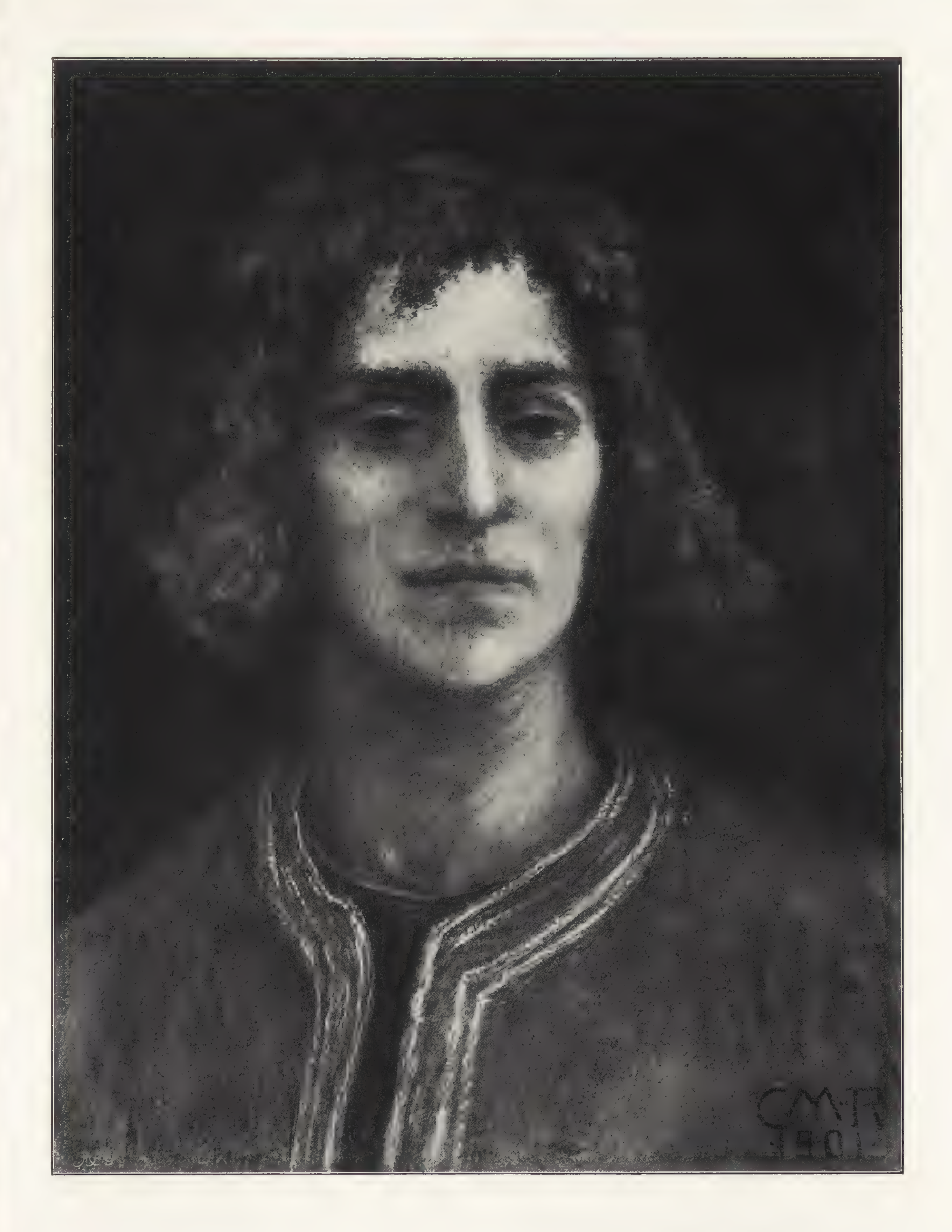
Wandelns der Menge, der Mode und der schnellen, mühelosen Erfolge. Wenn dies auch allzu oft geschah, so können wir doch nicht umhin, zu bekennen, dass es nichts trostreicheres gibt, als diesen Zug der Jugend, der auserlesenen Jugend in unseren Tagen. Und hiernach scheint uns auch das Streben und das Schaffen Carl Max Rebel's vorzugsweise zu werten. Denn was möchte es bedeuten, wenn wir hier unter Aufbietung fachmännisch-würdesamer Lehrhaftigkeit untersuchten, wie er gezeichnet und gemalt, wenn wir eifrig schelteten, wo er nach unserem Dafürhalten Fehler gemacht, wenn wir mit biederem Augenzwinkern lobten, wo er den Forderungen der Schule pflichtmässig genügte, und wenn wir mit unserem Kennertum prahlten, indem wir mit Fingern dahin wiesen, wo er diesem oder jenem älteren Meister, wo er Feuerbach, Böcklin, Thoma oder Lechter gefolgt sei? Was möchte es bedeuten, wenn wir dergestalt wetteiferten mit dem gewerbsmässigen Gerede von Kunst und Künstlern gegenüber unserer Hoffnung, dass wir bei den Anfängen dieser Künstler-Laufbahn wieder Einen willkommen heissen dürften in der ritterlichen Bruderschaft geistig erhobenen Lebens?

Wir wollen aber auch nicht verschweigen, dass es, so sehr uns das Auftreten jeder einzelnen Künstler-Persönlichkeit an sich zur Freude gereichen und so sehr sie uns mit Stolz und Dankbarkeit erfüllen muss, gleichwohl ein Anzeichen noch werdender und vorbereitender Kultur-Zeiten ist, wenn sich neben den Schaffenden und Schaffen-Wollenden die Nicht-Künstler, die glücklichen Rein-Geniessenden auf den Höhen des Lebens noch spärlich einstellen. Unsere jungen Männer und Frauen sind noch allzusehr befangen in einem Missverständnisse des ästhetischen Prinzips und seiner Stellung im Leben, indem sie unter dem Eindrucke überkommener pedantischer Lehr-Meinungen nur dann glauben, sich die Teilnahme an den höchsten Gütern erkämpfen zu können, wenn



CARL MAX REBEL—BERLIN.
»EIN ALTER BURG-HOF«. ☆

sie selbst Kunst ausüben. Und doch wäre erst dann von einem tieferen Ergriffensein durch die seelischen Mächte eines beginnenden Zeitalters der Schönheit zu sprechen, wenn die Jugend von bevorzugter Geistes-Art *das* einmal vollempfände und sich mit Unerbittlichkeit allgegenwärtig hielte das Eine und Grosse: dass es gilt, *das Leben* selbst zu bemeistern und möglichst wenig von seinem Rohstoffe unbewältigt zu lassen, von jenem Rohstoffe, der allen gemeinsam und somit dem Stolze befreiten und verfeinerten Empfindens nur dann erträglich ist, wenn er von ihm bezwungen und zum erschöpfenden Ausdrucke seelischen Adels erhoben und durchläutert ward. Die »Kunst der Kunstwerke«, welche neben und über dem Leben im Gebilde ein anderes Leben auferrichtet: im Erdenlaufe wie vieler Menschen ist sie denn wirklich eine Notwendigkeit, eine Not, die, gleich einer Schlange Dem am Herzen nagt, der sie zu Segen oder Fluch empfing und ihrem lodernden Triebe nicht gehorcht? Wie viele sind, denen das Leben selbst nicht genug darreicht zur thätigen Auswirkung ihrer gestaltenden Kraft und die eine eigene Welt darüber auferrichten müssen, um die schöpferischen Gewalten, die »im Labyrinth der Brust wandeln durch die Nacht«, zu ersättigen in der goldenen Frucht der Träume? Vielleicht gebiert ein glücklichstes Jahrhundert nicht mehr solcher schöpferischer Geister, die dergestalt aus innerlichster Not über sich und das Leben hinaus schaffen müssen, als man an den Fingern abzuzählen vermag und alles übrige, alle »Kunst« ist nur »abgeleitet«, sei sie das zauberische Spiel vielbegabter, reicher Geister, sei sie das schwere Werk fleissiger, biederer, lohnheischender Hände. Dass diese Künstler der zweiten Art — und es ist mehr wie einer unter ihnen, dessen Ruhm Jahrhunderten Trotz geboten hat — überhaupt ihre Thätigkeit über die kecken, selbstüberschätzenden, unklaren Jugend-Jahre hinaus ausüben, hat seine Ursache nicht *in* ihnen, sondern *ausser* ihnen. Das Bedürfnis nach künstlerischen Dingen, vorzugsweise nach solchen schmückender (dekorativer) und festlicher (musikalisch-dramatischer) Art, war stets ausgebreiteter und somit auch flacher, als das im engsten Bette von verborgensten Höhen steil zu unergründlichsten Tiefen einherflutende und alle Kreise des Lebens durchlaufende Schaffen der grossen Meister. Wir wissen kaum von einem Zeitalter — das der hellenischen und vielleicht auch der gotischen Blüte einzig ausgenommen — wo man unmittelbar aus dieser heiligsten Quelle geschöpft hätte — selbst wenn sie sprang, offen vor aller Augen. Gepriesen eine Zeit, die den Zweitgeborenen sich hingab, glücklich immer noch diejenige, welche zeitgenössischen Künstlern, etwa auch geringerer Grade, Vertrauen entgegenbrachte und nicht in barbarischer Un- und Miss-Kunst, wüsten Stil-Mischungen und unfruchtbarem Historisieren ihr jämmerliches Schein-Genüge fand. Allein das ist überall ersichtlich, dass die Mehrzahl der künstlerisch sich bethätigenden Menschen durch das Bedürfnis der Gesellschaft, der Besitzenden und Befehlenden ihrer Zeit zu solcher Bethätigung verlockt wurden und dass sie sich den Bedürfnissen und dem Geschmack dieser ihrer auftraggebenden Herren mehr oder minder angepasst, sich unterworfen haben. Auch diejenigen, in welchen die Werke dieser Meister noch so grosse Begeisterung erwecken, werden kaum umhin können, zuzustimmen, wenn man ihnen entgegenhält, dass diese Meister nicht wohl als Vertreter einer sehr hochgesinnten, stolzen, herrischen Art gelten können und selbst sie werden am Ende zugeben müssen, dass Männer von edelstem, selbstbewusstestem Wesen lieber *nicht* Künstler sein mochten, als solche, die es um Lohn waren und auf Befehl, dass sie selbst den begehrtesten Ruhmes-Titel geringschätzig ausschlugen, wenn sie nicht zugleich durch ihre Werke als geistige Machthaber ihre Hand auf die Jahrhunderte und Jahrtausende legen konnten: Alkibiades wollte nicht die Flöte spielen. — Je höher eine verfeinerte Rasse in ihrer triumphierenden, vollen Kraft heraufgestiegen ist in die blühenden Gärten vergeistigten Menschentum's, je mehr wird ihr das Schönheits-Problem zu einem Macht-Problem; ja es ist ihr vielleicht nächst dem religiösen das ge-



CARL MAX REBEL—BERLIN:
»HAMLET« (ÖL-STUDIE). ☆ ☆



CARL MAX REBEL. *»Frau im schwarzen Schleier«.*

Werken dieser oder jener Gattung, ausgenommen die fürstliche Kunst der Verse, aus sich heraus zu stellen und so zu modeln, dass es einer möglichst grossen Zahl von Zeitgenossen gefällig und zur Verwendung bei der Ausstattung ihrer Häuser und ihrer Daseins-Formen tauglich erscheint. Immer, Tanz und Dicht-Kunst, insoweit sie erlauchter Namen würdig ist, ausgenommen, erscheinen die Künste in der Welt-Geschichte durchaus nicht als eine Übung der Hoch- und Edelgeborenen, sondern fast immer, und je mehr Handwerk sie enthalten um so sicherer, als das Wirken ausserordentlicher Söhne des »Volkes« und — auch hier wieder der religiösen Sphäre nahegerückt — als ein Mittel, durch welches solche aus dem Kleinbürgertum, aus der Bauern-, ja aus der Knechtschaft stammenden Männer voll überschwänglicher Kraft oder auch zäher, unermüdlicher Geschicklichkeit sich emporschwingen zur Höhe und zum Glanze des Lebens, und das in ihrer Hand zum Schlüssel wird, der ihnen die goldenen Thüren der Paläste eröffnet. Diejenigen aber, welche geboren sind in den Schlössern, nahmen die Meister auf in ihren Befehlsbereich und erwiesen sich, wie das Beispiel der grössten Fürsten der Renaissance uns lehrt, viel weniger geneigt, ihnen zu huldigen, als sie nach eigenem Gutdünken zur eigenen All-Entfaltung und zur Verewigung eigenen Geistes gebieterisch zu nutzen.

waltigste und schwerste Macht-Problem, wie denn die grössten unter den Künstlern alter Zeit, ein Äschylus, ein Phidias, ein Dante gleich unerschütterlichen Gewalt-Herren die Jahrhunderte an ihren Füssen vorüberschwinden sahen und sehen werden — wie lange noch. Es fragt sich wirklich, ob die hiergegen explosivartig-kurz verlaufende Wirkung kriegerischer und politischer Gewalt-Menschen an momentaner Intensität so unendlich viel stärker ist, dass sie der dauernd anwachsenden, am Ende geradezu in's Göttliche gesteigerten Machtstellung solcher Könige im Geiste die Wage halten kann.

Stolze Persönlichkeiten — und solche sind stets Meister der Selbsterkenntnis —, welche sich bewusst werden, dass ihnen eine so königlich erhobene Stellung unter den Künstlern nicht vorbehalten sei, werden es in Zeiten veredelter Lebensführung stets vorziehen, ihre seelische Kraft gesammelt auf die Gestaltung einer eigenen Geste, einer eigenen Lebenshaltung, einer eigenen Melodie der Persönlichkeit zu richten, und sich so selbstherrlich zu entfalten, statt sie in Kunst-

Vorausgesetzt, dass wir recht haben, wenn wir die Höhe einer Kultur danach bemessen, wie weit sie das elementare, rohe Leben übersetzt hat zu einem verfeinerten, geformten, müssen wir auch zugeben, dass es einen Verlust an kulturschaffender Kraft bedeutet, wenn viele ausserordentliche Geister sich in dem Ringen nach Einzel-Kunstwerken erschöpfen, statt sich dem Leben selbst zuzuwenden, es da oder dort zu fassen und zu gestalten. Sei es die Lenkung der Staaten, sei es die Einrichtung von Haus und Hof, sei es die öffentliche Rede, sei es intime Geselligkeit, sei es Tanz und Spiel, Erziehung,



CARL MAX REBEL—BERLIN:
BILDNIS DER FRAU A. J. ☆



CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Sonnen-Aufgang*«. (*Oel-Studie.*)

Gewand, Putz oder Buch: überall ist ihr Wirken nötig und wir erkennen, dass wir erst einen kleinen Schritt zum grossen Ziel gethan haben, indem wir zunächst der Gestaltung des Hauses und seiner Geräte die Anteilnahme schöpferischer, oder besser gesprochen, im neuen Sinne adeliger Geister gewannen. Wenn wir einen Blick werfen auf die unendlichen Massen von Lebens-Formen, die noch jeder übersetzenden und läuternden Bildung, jeglicher Bewältigung gänzlich entbehren, so müssen wir uns ernstlich eingestehen, dass wir für die freie Kunst, für die Kunst, die darüber hinaus schafft und ein überschwänglich-überschüssiges Leben über dem Leben zauberisch erschliesst, noch kaum *einen* Mann zu entbehren haben.

Es mag für den Künstler, dessen Auftreten uns zu solcher Selbstprüfung Anlass gab, obenhin gesehen vielleicht wenig vorteilhaft erscheinen, wenn wir uns vor seinem Werke dergestalt misstrauisch zeigen gegen das allgemeine Niveau der Zeit und ihrer »individuellen« Kunst. Und doch zeugt nichts mehr *für ihn*, als dass er dazu herausfordert, dass er uns dreist macht zu tiefen Blicken und schonungslosen Worten. Wir würden hierzu weder Neigung noch Mut empfinden, wenn wir aus den weiten Horizonten seiner Bilder nur den schwächlichen Flügelschlag einer geringen Rasse vernähmen. Allein dort zieht es stolz dahin auf breitem Fittich. Wir denken nicht daran, zünftig kluge Reden zu führen wie vor den Malereien jener wackeren Leute, die sich mit so verwunderlichem Fleisse abmühen, irgend eine Gleichgültigkeit unter Aufbietung unsäglich schwieriger Kunstgriffe zum Überflusse noch einmal und noch einmal darzustellen oder die mit fiebernder Seele in ruhelosen Nächten sich verzehren in der Sucht nach Neuem, Unerhörtem, das ihnen den lärmenden Erfolg des gemeinen Marktes gewinnen könnte. Wir blicken hier auf ein Schaffen, das sich erhebt aus der Dankbarkeit einer überschwänglichen und edlen Jugend-Seele, die stammelnd nach Lobgesängen ringt und stürmisch nach den teuersten Opfergaben greift, um sie jauchzend und demütig darzubringen ihren Göttern: »Tristan und Isolde«, »In Sehnsucht« — Tristans Sehnen nach der »Nacht« — und jene »Francesca«, die im Taumel schmerzlicher Klänge zu verschmachten scheint. Die späte Glut der »romantischen Sonne« blendete den gläubig starrenden Blick mit den roten



CARL MAX REBEL—BERLIN: ☆
»TRAUM-BLÜTEN«. ZEICHNUNG.



CARL MAX REBEL—BERLIN. *»Herbst-Landschaft«.*

Schatten fantastischer Thorheit — und auch ihr sollen Dank-Opfer unermessen glühen. Wie wenig kann das geringschätzige Lächeln der Älteren den zur Um- und Einkehr bestimmen, dem der Zauber der Märchen und der Kuss der Fee noch durch die Sinne kreist. Er folgt dem speerbewehrten Abenteurer durch die Forste nach den Ufern des vergessenen See's, er blickt, ahnungsvolle Schauder in der Brust, mit ihm hinaus von vereinsamter Höhe, und beschreitet in schweigender Andacht mit ihm den versuchungsdüsteren Weg zur Burg des Gral. Er liebt ihre Waffen, ihre treuen Rosse, ihm ist von ihrer Minne froh und weh und er weiht sich mit ihnen dem frommen Dienste der unnahbaren Frauen. — Vielleicht war es dort auf der kahlen, von Wellen zerwühlten Düne, oder an jenem Morgen, als die Stiere mit rauchenden Nüstern den Pflug durch die Schollen zogen am bethauten Hügel, indess die Tiefen sich schon zart erhellten, oder vieleicht war es dort im galanten Haine tändelnder Armiden (»Frühlings-Wolken« S. 252), wo ihm zuerst der Märchen-Bann zerflog, wo sich der unterwürfige Knappe wandelte zum Ritter und ein eigenes Ziel erkor.

Auf schlägt er das beengende Visier und blickt erstaunt, fast furchtsam in die Wunder der Welt, des Heute, der Tages-Sonne und der weitgedehnten Auen (»Selbst-Bildnis«). Noch umschliessen seine bebenden Hände den Speer, noch wagt er es nicht, die starrenden Falten und schweren Brokate der alten Gewänder von sich abzuthun. Seiner allzugrossen Demut scheint es ungeziemend, den Heiligtümern der Seele und hohen Frauen zu nahen ohne solchen ehrfürchtigen Prunk. Noch dünkt ihn das eigene Antlitz zu bleich und das Lied der eigenen Seele zu gering. Er kleidet es in alte Trachten — und doch: es ist schon da, es klingt und sein Angesicht leuchtet von den jungen Gluten der unentweihten, halb gesungenen Psalmen (»Ein Wiedersehen«, »Herbst-Zeichen«, »Es sind Thränen geflossen«). Mit berauschender Wonne durchrieselt ihn das erste Vollgefühl eigener Kraft. Ihn verlangt nach zügellosen Thaten. Er will nicht mehr träumerisch den Voraufgegangenen folgen, es scheint



CARL MAX REBEL—BERLIN:
»JOHANNIS-TAG«. (1901.) ☆

ihm unsinnig, dass wir zu ewigem Knechts-Dienste geboren sein sollten im geistigen Frohn grösserer Ahnen. Ein Eroberer-Gedanke durchfährt ihn: wie, sollte nicht ich vielleicht einer von denen sein, die berufen sind, die Freiheit zu erkämpfen? Sollte es vielleicht nur eines kühnen, übermütigen Wagens bedürfen, um auf eigenen Wegen einem Ziele nahe zu kommen, dieses, das lange dumpf und dämmernd geahnte, endlich zu sehen, zu erkennen und vielleicht im Triumphe zu erreichen? Und er entschloss sich, es zu versuchen; nicht mit Laborieren und mattherzigem Sich-Mühen, nein, recht als ein Versucher, der dem Erfolg, dem Glück, dem Schicksal kühn und verführerisch naht, ob er es vielleicht durch seinen adeligen Sinn und die reizvolle Geberde seiner Persönlichkeit an sich locken und an sich fesseln könne. Das war wohl damals, als er jenes Bild malte, welches er den »Sieger« nannte. — Mit verhängten Zügeln jagt der Kühne, Gewaltige auf schnaubendem Renner über die uferlosen, tückischen Gewässer gleich einem Gott des Sturmes, im starken Arme der Jungfrauen Schönste, die er frevelhaft ergriff und sich erlas zum neuen Glück im neuen Leben. — Sein Gesang ist von nun an nicht mehr der der ritterlichen Minne-Sänger, seine Anmut ist von anderen Gesetzen bestimmt als die höfischen Sitten der Tafelrunden alter Könige, »Frau Aventiure« entfloh: und nur die Tracht erinnert uns, dass sie einst in diesem Reiche befahl, hier, wo uns nun die schmachtenden Regungen einer kaum frei gewordenen, ihrer Freiheit und Schönheit noch kaum bewussten Seele rühren. Er forscht nun in den Zügen der Menschen, ob er mehr und mehr fände von dieser unendlichen, unbekannten Schönheit, von jener Schönheit, die auch die weissagekundigsten unter den Alten nicht ahnten, und die reichsten Könige im Lande der Gebilde früher nicht besassen; so überreich sie auch waren an Schönheit, von dieser *einen* wussten sie nichts. Sie redete zu ihm von den Lippen edler Männer und leuchtete ihm entgegen aus den Augen erlauchter Frauen seiner Zeit. Und bald überkommt es ihn, als sei sie so schön und erhaben, dass auch die kostbarsten Gewänder aus den Schreinen der Urväter sie nur entstellen könnten; sie, diese einzige, junge, im Dämmern nahende, neue Schönheit, sie will er nun feiern, lobpreisen (»Frau im schwarzen Schleier« auf S. 256, »Bildnis der Frau A. J.«). Er spürt mit verfeinerten Händen den wunderbaren Schwingungen nach, die zwischen diesen schönen jungen Sucher-Seelen sich zart entspinnen und in seltsamen Rhythmen hin- und wiederfliessen wie die Verse der verspotteten Meister-Dichter, wie die Melodien Franz Liszt's und die hymnischen Zwie-Gesänge von Tristan und Isolde (»Traum-Blüten«, »Andante«). Wie erstarkte seine Kunst dabei! Ihm, der es ja wusste, dass der Künstler ein Befehlshaber sei, ein Ordner, Anordner und Führer der Linie, der Farbe, ihm eröffneten sich Kampf-Plätze seiner Kraft, die ihn entzückten. Die Seen, welche bedrückt unter trüben Föhren eingeengt waren in beklemmende Ufer, eröffneten sich und flossen hinaus in wogenden Strömen sich schlingend und abermals schlingend zu duftigen Gründen und dunstigen Fernen hindann. Die Bäume, früher geschart in Gruppen und Massen wie ein trauerndes Volk, sie sonderten sich zu gemessenen Zügen nach einem inneren Gesetz und Rang; und das vielstimmige Orchester seiner Farben, die schrillen Klänge vermeidend, schloss sich in einen vollen, wohltönenden Orgelton (»Johannis-Tag«).

So, der Reife nahe, seiner Mittel schon bewusst, unzweideutig bereit, um Das mit glühendem Eifer zu ringen, das ihm noch mangelt, steht nun der Künstler vor uns und fordert sein Recht. Wird es ihm werden? Hier begehrt eine Kraft, eingeschaltet zu sein in das gemeinsame, grosse Kultur-Werk, von dem wir am Anfang sprachen. Wir wissen, dass wir nicht *einen* Mann zu entbehren haben, und so dürfen wir auch diesen nicht allein lassen mit seinen vereinzelten Tafeln. Der Rhythmus seiner Bilder, so nahe schon dem der strengen Bau-Kunst, sollte sich ganz mit diesen vereinen können: er gebe den Thüren strahlende Kronen, den Wänden bunte Zier und den Decken einen weiten Himmel voll Tanz und Musik. GEORG FUCHS—DARMSTADT.



CARL MAX REBEL—BERLIN. »HERBST-ZEICHEN«. ÖL-GEMÄLDE.



CARL MAX REBEL—BERLIN. »*Ein Traum*«. (*1897*)

Moderne Städte-Bilder.

(Fortsetzung und Schluss.)



In dem Strassen-Bild von Paris hatten wir den Niederschlag einer alten Schönheits-Welt erkannt. In Chicago konnten wir die Entstehung neuer stilistischer Bildungen beobachten. *Berlin* nimmt zwischen dem Kultur-Zentrum der alten und der neuen Welt die Mitte ein. Wenn wir das Wirtschaftsleben allein in's Auge fassen, dann hat es allerdings stärkere Berührungs-Punkte mit der amerikanischen Welt-Stadt aufzuweisen. Schon in der äusseren Erscheinung reflektiert sich ein gewisser Amerikanismus. In der architektonischen Entwickelung Berlin's spielen, wie in der einer amerikanischen Stadt, zwei Momente eine hervorragende Rolle: die Imitation alter Stile und die Anlage neuer Verkehrs- und Betriebs-Mittel.

Wenn wir von den wenigen Bauten der Barock-Zeit absehen, so hat Berlin in der Architektur- und Stil-Geschichte sich nie selbständig bethätigt, noch eine führende Rolle eingenommen. Dagegen hat es im vorigen Jahrhundert alle Stile, von der Antike bis zum Rokoko, der Reihe nach bei sich einzubürgern gesucht. Es ist nicht abzuleugnen, dass Berlin zahlreiche Gebäude von höchster Stil-Einheit besitzt; dagegen weist das Gesamt-Bild nichts weniger als eine stilistische Einheit auf. Wie in Amerika, so platzten auch in Berlin die Gegensätze auf einander. Es gibt Plätze, die uns wie ein historisches Raritäten-Kabinet anmuten, wo alle Bau-Formen sorgfältig neben einander aufgeschachtelt sind. In dieser Hinsicht ist der den Lustgarten umfassende Gebäude-Komplex besonders karakteristisch. Jedes einzelne Gebäude ist in seiner Art eine hervorragende architektonische Leistung, dagegen ist die Gesamt-Wirkung nichts weniger als schön. Ein neues Gebäude ist selten dem allgemeinen Stil-Karakter seiner Umgebung angepasst worden. Erst in neuester Zeit scheint man sich dieser Unterlassungs-Sünde etwas bewusst geworden zu sein und

sucht — allerdings ein vergebliches Beginnen — die Stil-Einheit herzustellen. Die vollständige Disziplinlosigkeit, der Mangel eines gross angelegten Bebauungs-Planes lässt sich, nachdem die im Mittelpunkt von Berlin begonnene Neubebauung fast vollzogen ist, nicht wieder wett machen. Bei der Niederlegung und dem Wiederaufbau der älteren Stadt-Teile konnte demnach, selbst wenn der Wille hierzu vorhanden war, den ästhetischen Gesichtspunkten garnicht Rechnung getragen werden. Es gibt, mit Ausnahme der Strasse »Unter den Linden« kaum eine zweite Strassen-Anlage, die auf eine grosse perspektivische Wirkung berechnet wäre. Wohin wir uns in Berlin auch wenden mögen, überall empfangen wir den Eindruck der grösstmöglichen Raum-Ausnutzung unter Hintansetzung der ästhetischen Gesichtspunkte.

Für die ästhetische Unreife Berlin's zeugt ferner der grosse Luxus-Aufwand an Staats- und Privat-Bauten. Man trifft in Berlin selten ein Gebäude an, in dessen Fassade seine Bestimmung ausgedrückt wäre. Dasselbe gilt auch von den meisten Privat-Bauten. Die trostloseste Miets-Kaserne ist mit einer prunkvollen Schein-Architektur bedeckt, die der Bestimmung des Gebäudes garnicht entspricht. Es fehlt dem Berliner Strassen-Bilde das individuelle Gepräge, und wo Ansätze dazu vorhanden sind, werden diese durch den Wust der Dutzend-Fassaden, die alle nach einer Schablone konstruiert sind, erdrückt. Berlin will mehr erscheinen, als es ist. Da es keine ästhetische Kultur besitzt, will es durch ein ostentatives Schau-Gepränge diesen Mangel aufheben, eine Erscheinung, die wir auch bei dem fashionablen Viertel einer amerikanischen Stadt beobachten können.

Ein gutes Stück des protzenhaften Geistes, welcher der Profan-Architektur eigen ist, atmet auch die Architektur der dem Handel und dem Verkehr dienenden Baulichkeiten. In Amerika hat man die dekorative Ausgestaltung der Verkehrs-Institute in der praktischen Erkenntnis, dass damit keine



CARL MAX REBEL—BERLIN. *»Sappho«. (1897.)*



CARL MAX REBEL—BERLIN. *»Abend-Landschaft«. (1897.)*

Geschäfte zu machen sind, klugerweise unterlassen. Berlin hat höhere künstlerische Ambitionen. Einzelne Warenhäuser schmücken ihre Fassaden, die eigentlich nur ein einziges, durch wenige Zwischenglieder unterbrochenes Schau-Fenster bilden, mit figürlichen und ornamentalen Motiven, die einer entlegenen Stil-Ära angehören. Einen Typus der Stilwidrigkeit stellt das Tietz'sche Warenhaus dar, wo die überall durchklingende leichte Eisen-Konstruktion teilweise mit den schwersten Sandstein-Gebilden eingekleidet ist. Einheitlicher in der Wirkung ist das Wertheim'sche Haus, das in der Fassade den sich aus der Konstruktion ergebenden Karakter gewahrt hat. — Mit den Warenhäusern künden die Hochbahn-Bauten eine neue Stilperiode an. Die Erbauer der neuen Hochbahn haben aber ebenfalls die stilistische Entwickelungs-Möglichkeit ihres Materials, des Eisens, nicht immer berücksichtigt. Statt die karakteristischen Eigenarten der Eisen-Konstruktion auszunutzen und die sich aus ihr ergebenden Motive dekorativ auszugestalten, haben die Architekten sich wiederum gemüssigt gesehen, den Eisen-Körper, wo es nur anging, mit einem Schau-Gerüst zu verkleiden. So sind die Halte-Stellen, die sich hätten zu lustig bewegten Eisen-Pavillons gestalten lassen, zu Sandstein-Bauten erweitert, die in dem denkbar schärfsten Gegensatz zu dem langgestreckten Hochbahn-Körper stehen. Und um das Maass der Stilwidrigkeit voll zu machen, sind die Strassen-Übergänge mit gänzlich unmotivierten Obelisken geschmückt. — Es dürfte wohl noch eine geraume Zeit vergehen, ehe das Kaiserwort sich verwirklicht: Berlin soll die schönste Stadt auf dem Erdenrund werden. Was auch immer in neuerer Zeit in Angriff genommen ist, entweder trägt es den Karakter des Provisorischen oder der Effekthascherei. Darüber können uns einige in sich abgerundete architektonische Leistungen nicht hinwegtäuschen. JOHANNES GAULKE.



CARL MAX REBEL—BERLIN.

»ES SIND THRÄNEN GEFLOSSEN«. (1901).



Versuche in moderner Bau-Ornamentik.

Den Schwester-Künsten ungleich, Malerei und Skulptur, setzt die Architektur für ihre Schöpfungen keine Natur-Vorbilder voraus, wenigstens nicht im gleichen Sinne wie jene, vielmehr bildet der architektonische Raum mit seinen wesentlichen Gliederungen von Wand, Frei-Stützen und Decke eine freie Erfindung des Menschen-Geistes, die einzig durch die Festigkeit der Bau-Stoffe und die Wirkungen der Schwerkraft in ihren Abmessungen beschränkt wird. Zugleich aber macht sich in jedem Architektur-Werke von monumentaler Bedeutung ein geistiges, vom Urheber hineingelegtes Element geltend, nämlich der mit unaufhaltsamer Notwendigkeit wirkende künstlerische Gestaltungs-Trieb. Gleich einer Ahnung von dem strengen, weltbauenden Gesetze, welches geheimnisvoll die ganze Materie durchdringt, ist der Drang zum Formen der Menschen-Seele unauslöschlich eingeimpft. — Alles Körperliche in der Natur zeigt das Bestreben, namentlich im Übergange vom flüssigen zum festen Aggregat-Zustande, sich nach zu einander in mathematischen Verhältnissen stehenden Achsenbezügen und Maßen zu ordnen, welche sowohl die Schwerkraft als die zur Kugel-Form drängende Attraktion der Moleküle besiegen. Im Unorganischen können wir diesen Vorgang in unzähligen Fällen, von der Schneeflocke bis zu den Basalt-Säulen und zu dem regelmässigen, die Gebirgs-Massen durchsetzenden Gegitter verfolgen; im Organischen finden wir die lebende Zelle, welche jedem Aufbau pflanzlicher oder tierischer Art zu Grunde liegt. In dieser bei jeder gegebenen Möglichkeit der Umformung hervortretenden Nötigung des Stoffes zur Annahme einer geregelten Form, waltet ein ebenso unumstössliches Natur-Gesetz, wie das von der Erhaltung der Kraft, und ist vielleicht noch höherer Ordnung als dieses, da es Geist und Materie gleichzeitig angeht, beide zu einer Einheit verknüpft und für den Menschen zur Ursache des Kunst-Schaffens wird.

Die Unabhängigkeit von einem Natur-Vorbilde, welche für das eigentliche Bau-Gerüst ersichtlich ist, erleidet allerdings eine Ausnahme in der baulichen Ornamentik, welche die Bestimmung hat, den Gliederungen Ausdruck und Sprache zu verleihen, und deshalb keineswegs als ein beiläufiger, rein zum Ergötzen des Auges dienender Schmuck



C. M. REBEL—BERLIN. »*Ritter auf Wacht*«.



CARL MAX REBEL—BERLIN. ☆ ☆
»TRISTAN UND ISOLDE«. ÖL-GEMLÄDE.



CARL MAX REBEL—BERLIN. »FRANCESCA DA RIMINI«. (1899.)



CARL MAX REBEL—BERLIN. *»Der Ritter Zendelwald«.*

aufgefasst werden darf. Wenn nun das Bau-Ornament grösstenteils seine Motive aus der Natur entnimmt, so erleiden dieselben doch stets, und vorzugsweise in den Blüte-Zeiten der Kunst, eine starke Umbildung oder Stilisierung, welche sie erst ganz geeignet macht, den Forderungen der Monumentalität zu entsprechen; sie erstreben eine scheinbare Natur-Wahrheit. — Die Notwendigkeit, dem Auge ein auch in grösserer Entfernung deutlich erkennbares Bild zu liefern, fordert vor allem einen vergrösserten Maßstab des darzustellenden Gegenstandes; der für die Ausführung gewählte gröbere Bau-Stoff und ebenso die harmonische Einfügung in das Architektur-Bild verlangt zugleich die Unterdrückung mancher Einzelheiten. Zweifellos ist es dem Bildner, namentlich dem plastischen, unmöglich, die Feinheit einer Blüte, ihren Farbenschmelz, ihre Staubfäden, die Zartheit des Rippengewebes eines Blattes, das weiche Gefieder eines Vogels, die Behaarung eines Tier-Körpers oder gar die wechselvollen Übergänge der Epidermis des Menschen in der Nachbildung zu erreichen; aber mit solchen Mitteln will der Künstler auch gar nicht wirken; er gibt zwar nur eine Abkürzung der Natur-Erscheinung, verbindet sie aber mit gedanklichem Inhalt und erhebt sie in das Reich dauernder Stimmung und Schönheit. Man darf wohl sagen: je näher das Ornament dem Scheine der Wirklichkeit kommt, desto mehr verfehlt es seinen Zweck, als Symbol einer Idee oder als Verkörperung für den Ausdruck des Spieles statischer Kräfte erschöpfend dienen zu können.

Aus den oben angeführten Gründen wird es verständlich, weshalb die sich dem Stilisieren so bequem darbietenden sogenannten Lotus- und Akanthus-Formen eine durch Jahrtausende dauernde, von einem Volke zum anderen übertragene Herrschaft in der pflanzlichen Monumental-Ornamentik bewahren konnten. Jedenfalls war es eine Verschlechterung des Geschmackes und ein Zeichen des abgeschwächten Gefühls für echte Monumentalität, wenn seit der hellenistisch-kleinasiatischen Epoche Wein-Laub mit Trauben und dergl. in naturalistischer Wiedergabe plastisch an den Friesen und den Kapitellen der Säulen und Pfeiler erschienen.

Erst die fortgeschrittene Gotik, welche den pflanzlichen Schmuck nicht mehr mit der Kern-Form der Gliederung unlöslich verband, sondern denselben rein äusserlich angeheftet zeigte, — besonders auffallend an den Blatt-Kränzen der Kapitelle — konnte, unbeschadet der monumentalen Wirkung, einer mehr naturalistischen Richtung huldigen, und wählte nun als Vorbilder die naheliegenden heimischen Pflanzen-Formen. Bald aber brachte das Bedürfnis einer derberen,



CARL MAX REBEL—BERLIN. »ANDANTE«. ÖL-GEMÄLDE.



CARL MAX REBEL—BERLIN. *»In Sehnsucht«.*

malerischen Schatten-Wirkung zur Belebung der starren Architektur-Linien die kräftig herausgetriebenen Bossen hervor, welchen dann das Blatt nur noch zur leichten Umhüllung diente, und welche dann endlich den Karakter des pflanzlichen Ursprungs der Verzierung fast ganz verwischten. — Die nordische Renaissance ergab sich mindestens im Schmuck der neutralen Flächen einem ungezügelten Naturalismus, während sich die italienische Renaissance in diesem Punkte mässiger verhielt, und allenfalls im Anschlusse an die Antike bogenförmig geschlungene Gehänge von Blumen und Früchten, die sogenannten Festons, mit Vorliebe anordnete. Eine Form der nordischen Renaissance, namentlich in der von den Niederlanden ausgehenden Auffassung, fand einen Ersatz für die verloren gegangene architektonische Strenge in der Verknüpfung des Pflanzen-Ornaments mit scharf geschnittenen, an Metall-Bleche erinnernden, durchsteckten und an den Ecken aufgerollten Rahm-Teilen, in dem sogenannten Beschläge-Ornament. In Verfolg derselben Richtung entstand die Kartusche als neue Rahm-Form, anfangs mehr den harten Holz-Formen ensprechend, später, im Barock-Stil, von vornherein Leder-Karakter annehmend. Schliesslich erfand das Rokoko den selbständigen, keinen Inhalt umschliessenden Rahmen und schmückte denselben mit schilfartig langgezogenem Akanthus-Blattwerk, Muscheln und tropfsteinartigen Gebilden, aber auch mit Blumen und Blättern, die bei aller Naturtreue doch immer noch einen gewissen Grad von Stilisierung zeigen. Der ausgeprägte Naturalismus tritt erst im Stil Ludwigs XVI. auf, allerdings nur in der Flächen-Dekoration der Innen-Räume.

Aus den obigen kurzen Andeutungen lassen sich immerhin einige wichtige, das Verhältnis der künstlerischen Darstellung zur Natur-Nachahmung betreffende Schlüsse ziehen. Ersichtlich will die Kunst der besten Perioden den Anschein der Natur-Wirklichkeit, die sie ja doch, wie schon oben gesagt, in ihrer Feinheit und Ausführlichkeit niemals erreichen könnte, absichtlich vermeiden, und setzt an Stelle derselben den Ausdruck einer Idee. Ein treffendes Beispiel für dieses Bestreben gibt der Gegensatz einer zum Kunst-Werk erhobenen Erz- oder Marmor-Statue



CARL MAX REBEL—BERLIN. »DER SIEGER«. (1901.)

zu einer das Leben umfassenden, bemalten Wachs-Figur. Ebenso wie die Plastik hat sich die Malerei eine eigene Sprache erfinden müssen, um das körperlich Runde und die Raum-Verhältnisse mittelst Linien und Pigmenten auf die Fläche zu bannen; sie tritt schon wegen dieser Abstraktion in einen bewussten tiefen Gegensatz zur Natur-Erscheinung, abgesehen von dem Ideen- und Stimmungs-Gehalt. Um den Unterschied einer künstlerischen Darstellung von der Nachahmung des realen Lebens, und die Vorzüge jener vor dieser zu begreifen, ist allerdings ein feinerer Sinn erforderlich, der nicht immer vorhanden ist, und schon im Altertume gelegentlich gefehlt zu haben scheint, wie es einerseits die altägyptischen bemalten Kalkstein-Figuren mit den eingesetzten Krystall-Augen und bronzenen Wimpern und andererseits manche von den Schriftstellern der Antike überlieferte Historien beweisen, u. a. die von der Belebung einer Marmorstatue durch ihren Bildner, Pygmalion.

Kommen wir nun zu der modernen Richtung in der Bau-Ornamentik, welche hier eigentlich zur Erörterung steht, so kann man zunächst die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es eine Art von Armuts-Zeugnis für die abendländische Erfindungs-Kraft bedeutet, wenn der Umschwung zum Neuen nur durch Anlehnung an ostasiatische, speziell japanische Formen erreicht werden konnte, wie das thatsächlich der Fall gewesen ist. Man war wohl im Rechte, wenn man die ewigen Wiederholungen der rollenden Akanthus-Ranke sowie der Palmen-Schauhäuser müde geworden war und ebenso gerne auf den weiteren Gebrauch der für das moderne Verständnis nichts bedeutenden antiken Fabel-Tiere, der Greifen, Sphinxe und Meerwesen, auch der so oft an unrechter Stelle angewendeten Satyr-Fratzen, Löwen-Masken u. a. verzichten wollte. —

Was jedoch ein Bedenken gegen die allgemeine Richtung der neuen Ornamentierungsweise hervorrief, war der allzu häufige Verzicht auf den Ausdruck statischen Lebens in den stützenden und getragenen Bau-Gliedern, der sich stets in den antiken und den von diesen abgeleiteten späteren Bau-Stilen findet. Die diesem Zwecke vorzugsweise dienenden Lotus- und Akanthus-Formen an den Kapitellen, Hals-, Bogen- und Architrav-Gliederungen, sowie an den gürtenden und bekrönenden Gesimsen fanden keinen genügenden Ersatz durch die von der »Moderne« eingeführten Formen. Ein Serpentin-Tanz bizarrer Linien, ein Anheften naturalistisch gebildeter Baumzweige an willkürlich gewählten Stellen oder die Wiedergabe der aus dem altnordischen Formenschatze hervorgesuchten, für uns ebenfalls bedeutungslosen, fantastischen Band- und Tier-Geschlinge, kann nicht für die verloren gegangene monumentale Ausgestaltung der Schmuck-Formen entschädigen. (Schluss folgt.)



CARL MAX REBEL—BERLIN: *»Schiffe in der Abend-Sonne«.*



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Gitter mit Glüh-Lampen über dem II. Rang.*

Das „Bunte Theater“ von August Endell.

Ein kühner Neuerer mit herausfordernder Geberde setzt Berlin in Aufregung; wenigstens jenen Teil des westlichen Berlin, der so sehr an Schmeichelei gewöhnt ist, dass er sich selbst als das geistige und führende bezeichnet, und zwingt es, hinauszukommen in den »Osten«, in jenes andere so tief verachtete, so sehr an Beschimpfung gewöhnte Berlin, wo man nur arbeitet: *August Endell.* — Wir enthalten uns allzubilliger Betrachtungen, wie sie die geistreichen Feuilletonisten über das »Bunte Theater«, seine sozialen, artistischen u. a. Besonderheiten so überreichlich zum Besten gaben. Wir schwelgen nicht in der Art gefühlvoller Plauderer in sozialen Kontrasten, wir verschmähen es, die fröstelnden Proletarierkinder zu schildern, die dort an der Köpenicker Strasse im Regen stehen und die geputzten Herrschaften vorfahren sehen an dem Hause mit der Bogen-Lampe. Wir sind cynisch genug, selbst über den grenzenlosen Jammer Derer zu lächeln, welche vor dem »Überbrettl« ihre teuersten Illusionen eingebüsst haben und zetern: so war es also doch nichts mit der »modernen Litteratur«! Ihre »Führer« und »Meister« konnten nicht warten, wohl weil sie des späten Erfolges doch nicht sicher waren, und sind, fiebernd nach Applaus und Geld, auf die Bretter der Schaubuden gesprungen, sie sind zu Hanswürsten geworden, sie gaben alles, alles preis, was sie hatten und uns so heilig schien und haben nicht einmal vermocht, die verlästerten Tingeltangel in Schatten zu stellen. Sie brüsteten sich als die Hüter und Prediger einer neuen Schönheit und Sittlichkeit — und doch war ihnen das Heiligste und das Vermächtnis eines Grössten, den sie für den »Ihren« ausgaben, nur gerade gut genug, ein freches Aushänge-Schild damit zugkräftig zu machen. Und wenn wir, die Profanen, ihnen auch das alles verzeihen wollten — aber sie sind auch langweilig, sie sind ja nicht einmal



AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«.
SALON-VORRAUM VOR DEN LOGEN DES I. RANGES.

unanständig! — Es war nichts mit der »modernen Litteratur«, nein es war nichts damit: das »Überbrettl« beweist es. —

Wir hören freundlich solchem Jammer zu und beglückwünschen den klugen Unternehmer, der sich einen respektablen Gewinn sicherte, als er das Straf-Gericht und die moralische Agonie der »modernen Litteratur« zu einem Schaustück machte, ja wir bewundern ihn, der die Büste Friedrich Nietzsche's neben seinem »Brettl« aufstellte — das Haupt des Giganten, das den Gedanken vom Übermenschen empfing — und welcher so den sinnvollen Unsinn allen sichtbar, greifbar vor die Augen rückte. Wolzogen hat mit einem guten Witze die erbärmlichste Epoche des öffentlich diskutierten deutschen Schrifttums abgeschlossen. Das ist fast mehr, als sie verdient hatte. — »Verarmter Graf oder Baron, der ein wenig dichten kann — gesucht«: dieses Inserat wird als Inschrift auf dem Grabsteine dieser »Litteratur-Richtung« stehen bleiben. Sogar das »Magazin für Litteratur« (Nr. 41 vom 12. Okt. 1901), das doch als ein tonangebendes Organ dieser »Richtung« gelten muss, konnte nicht umhin, durch den Mund Joh. Gaulke's freimütig zu bekennen: »Das künstlerische Ehr-Gefühl scheint eine überwundene Sache zu sein« — das war, als Detlev von Liliencron seinem Genossen Bierbaum auf das Überbrettl folgte: — ein verarmter Baron, der ein wenig dichten kann. So sehr bemitleidenswert die zahlreichen Nachahmer Wolzogen's also auch dastehen: er selbst hat sich Dank verdient, indem er mit souveränem Gelächter zeigte, was die »moderne Litteratur« samt ihren »Grössen« wert sei.

Damit nicht genug: Wolzogen hat sich für die Kunst, welcher diese Zeitschrift gewidmet ist, noch genau das gegenteilige Verdienst erworben, indem er — auch hier souverän entscheidend — August Endell berief, das hässliche Tanz-Lokal in jenem hässlichen Hinter-Gebäude an der hässlichen Köpenicker Strasse in ein Theater umzugestalten. So hat er hier dem kraftvollsten Werden Raum geschaffen, und die Möglichkeit zu schrankenloser Entfaltung jener »modernen Kunst« gewährt, die durch Abgründe geschieden ist von der »modernen Litteratur«, weil sie formen, weil sie schaffen will. Und noch mehr: Endell konnte auf dieser Walstatt der neuen Kunst-Weise einen Zuwachs an allgemeinem Vertrauen erringen, der in Berlin, wo nicht in Deutschland — die Thaten des Einen oder des Anderen unter den Darmstädtern ausgenommen — einzig dasteht. Diese Kunst, sonst verborgen in den Gemächern einer kleinen Aristokratie, hier aber plötzlich in die unbeschränkteste Öffentlichkeit gerückt und nicht blos als Schau-Stück, wie auf den Ausstellungen, sondern mit der Verpflichtung, den Bedürfnissen dieser mannigfaltigsten, bewegtesten, launischsten Öffentlichkeit zu genügen, ihr straff und doch bequem auf dem Leibe zu sitzen, sie anzuregen und wieder zu beruhigen, ihr tausend Wünsche tausendfach zu befriedigen und noch ein Übriges dazu zu thun: sie zu ergötzen: diese Kunst hat sich *bewährt.* Wie man auch im Einzelnen davon denken und wie man den Künstler Endell zu werten sich entscheiden mag: er hat einer grossen Sache eine Schlacht gewonnen.

Denn nicht das ist das Merkwürdige an seinem Theater, dass er überhaupt »modern« gebaut und »modern« dekoriert hat, nein, dass er mit einem fast beispiellosen Mute jeden und jeden Kompromiss ablehnte, dass er mit einer geradezu fatalistischen Unbesorgtheit zum Äussersten ging, so weit ging, als er nur eben gehen konnte: das ist das Merkwürdige, das Denkwürdige! Kein Zweifel, Endell hat hier seine künstlerischen Gedanken rücksichtslos »zu Ende gedacht«, kein Zweifel auch, er ist den meisten viel, viel »zu weit gegangen«, er hat sie aufgeregt, entsetzt, beleidigt, und doch mussten sie ihn gelten lassen. Der Lärm der Protestierenden, die künstlich durch Pose und Reklame hervorgepeitschte »Sensation« haben nie einen ernsten, nachhaltigen Erfolg erbracht, auch diesen nicht. Hier war ein Karakter — und man hatte vielleicht nur einen Hanswursten erwartet: das entschied.

Es ist lehrreicher, der Psychologie dieses Erfolges nachzugehen, als viele Worte zu verschwenden an eine »Beschreibung«. Denn für eine solche bleibt das Wort unzulänglich:



A. ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«.
KLEINER FOYER-VORRAUM IM I. RANGE.

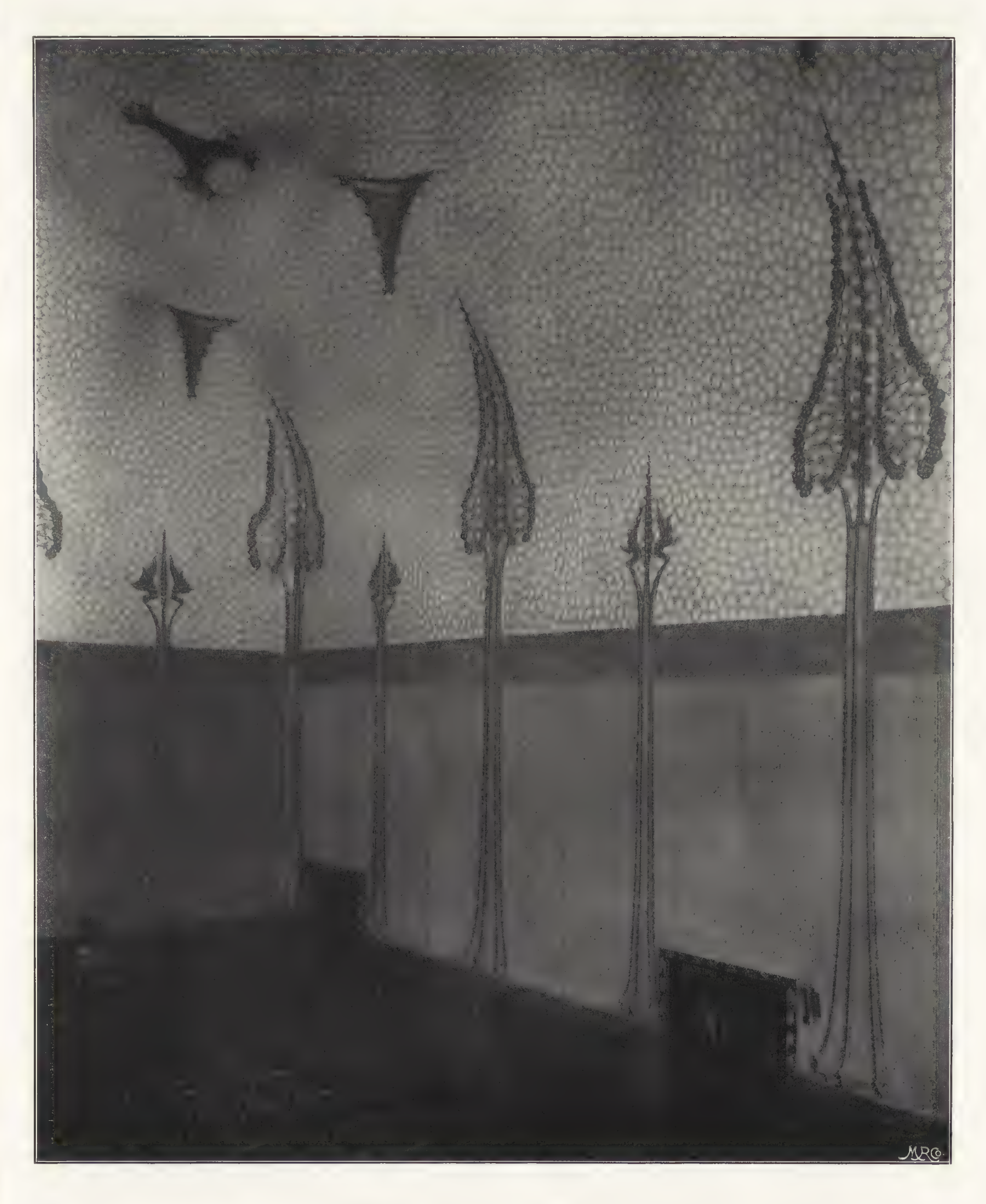


AUG. ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«.
ZUGANG ZU DEN LOGEN IM I. RANGE. ☆ ☆

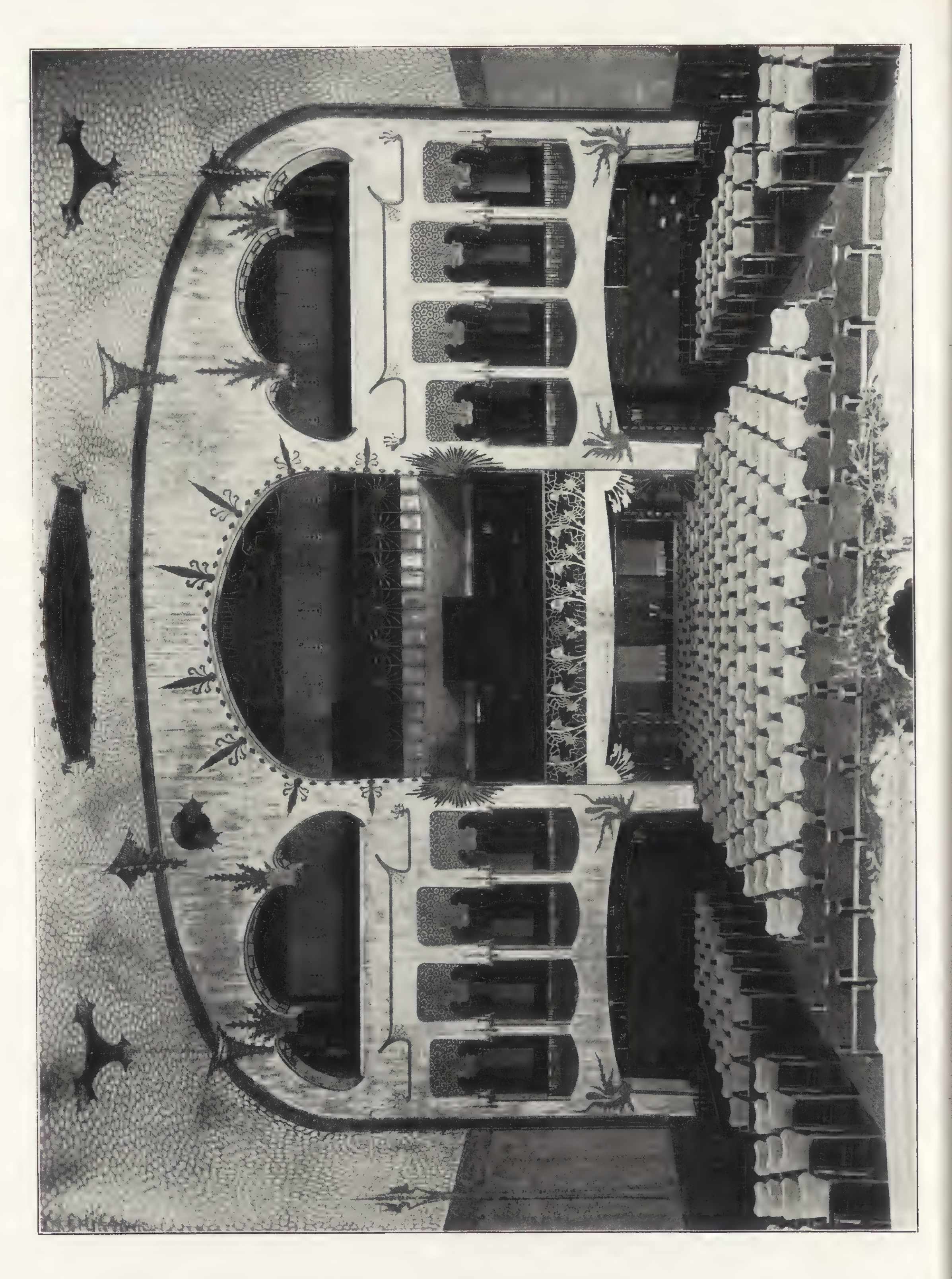


AUGUST ENDELL—BERLIN. *Bühne des »Bunten Theaters« mit geschlossenem Vorhange.*

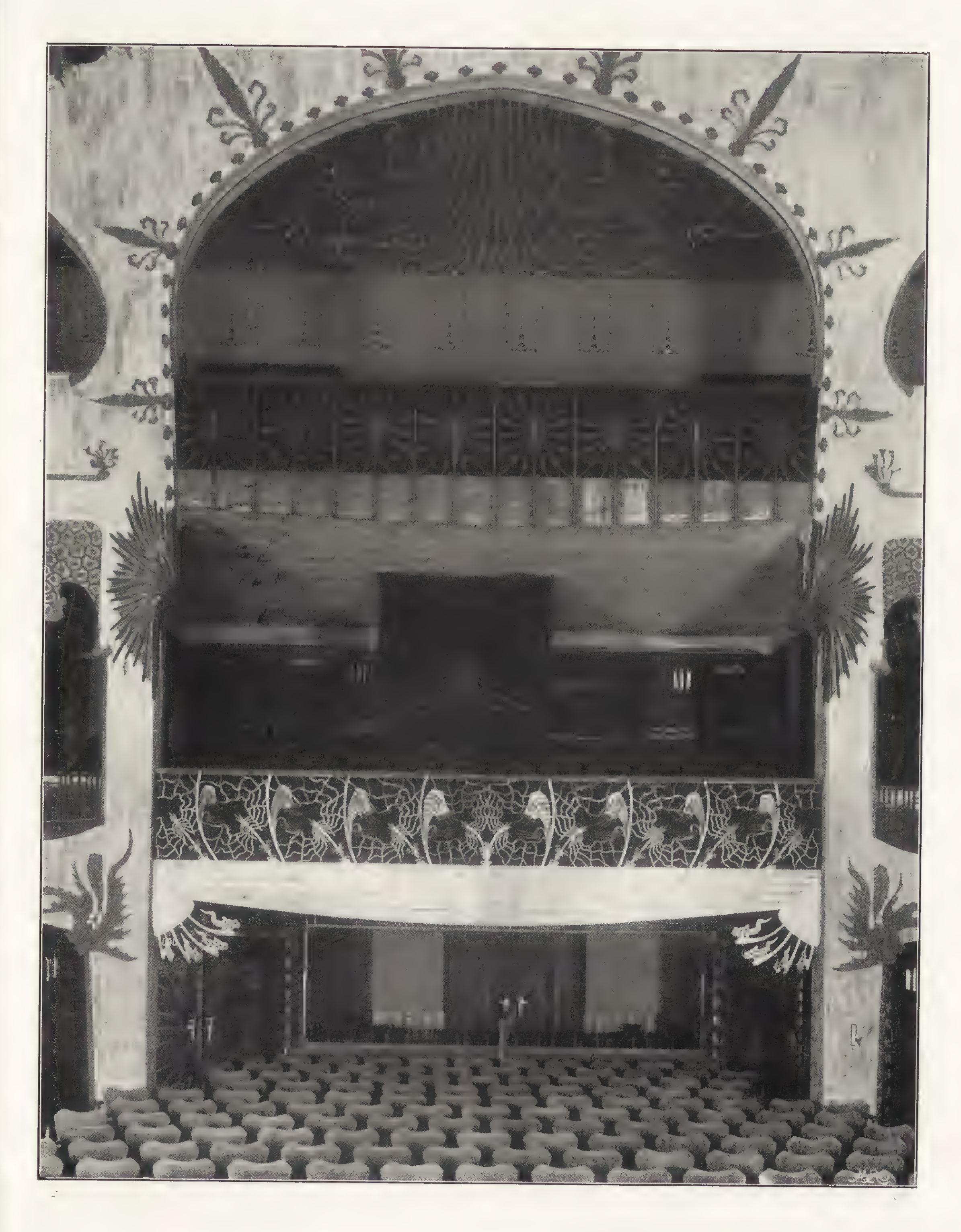
»beschriebene« Farben und »beschriebene« Formen sind dem, welcher sie nicht sah, doch nichts als ein »erzähltes Mittags-Essen« — und wer sie gesehen hat, der kann sie sich verbitten. Aber ein Wort ist gut, wenn es einen Irrtum zerstreuen kann. — Ja, man irrt, wenn man allzu wohlmeinend unseren Künstlern kompromissliche Diplomatie predigt, ja, man irrt, wenn man sie auffordert zur Halbheit und zur Heuchelei, man irrt, indem man ihnen blinzelnd rät, sich einzuschleichen wie die Wölfe im Schafspelze. Die »schlechten Erfahrungen«, welche manche unserer Fabrikanten mit guten Künstlern gemacht haben, sind nicht selten gerade darauf zurückzuführen, dass der Auftraggeber den Künstler sich nicht aussprechen liess, dass er ihm in den Arm fiel, als er voll auszog zu einem wuchtigen Hiebe. So kommen jene Gebilde zustande, die weder neu noch alt, weder gehauen noch gestochen, weder Fisch noch Fleisch sind, die weder den Verständigen noch den Dummen, weder den Vornehmen noch den Geringen gefallen — man hat einen Miss-Erfolg, man verflucht die Künstler, man verflucht die Kunst. Wir sehen die architektonische und kunstgewerbliche Entwickelung eines ganzen Volkes ersticken in solchen unfruchtbaren Kompromissen: die Kunst Frankreich's. Man will in Paris modern sein und doch nicht gerade »modern« scheinen. Man weiss, dass das französische Publikum zähe festhält an den überkommenen Formen seines Hausrates, und so will man diese Formen im Grossen nicht auflösen. Man hofft, es genüge, »modern« zu sein, wenn man im Kleinen etwas Neues gibt. Darum ist Frankreich auf diesem Gebiete so in das Hintertreffen geraten, denn im Grunde sind dort eigentlich nur Plumet und Selmersheim, welche diesen Kompromiss unter Wahrung eines gewissen Karakters erfolgreich durchführen konnten. Welch ein Bild des Reichtumes bietet dagegen das radikale Belgien, welch einen Erfolg neuer Kultur bedeutet hiergegen van de Velde selbst in den Augen dessen, der seine Manier ablehnt! — Freilich, es bleibt ein Wagnis, auf die Hilfe aller überkommenen, gewohnten Formeln zu verzichten, aber nur, indem man darauf verzichtet, zeigt man, dass man selbst überzeugt ist, und nur dann kann man über-



AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«. ☆
ECKE DES THEATER-SAALES RECHTS VON DER BÜHNE.



AUGUST ENDELL — BERLIN: »BUNTES THEATER«. LOGEN-HAUS UND PARKET.



AUGUST ENDELL—BERLIN: LOGEN-
HAUS DES »BUNTEN THEATERS«.



AUGUST ENDELL—BERLIN. *»Buntes Theater«, Haupt-Restaurant.*

zeugen. Endell ist das hier in grösserem Maßstabe und auf einem gefährlichsten Posten gelungen. Auch wer ihn nicht versteht, nicht verstehen will, empfindet, dass er in seinem Theater das, was er wollte, erreicht hat.

Nur einiges zur Erläuterung der Abbildungen! Der untere Teil der Saal-Wand hat eine Stoff-Bespannung, abgeschlossen durch einen stark bewegten Fries, der uns an eine Art »Gigantomachie« fantastischer Riesen-Insekten und Amphibien denken lässt. Der obere Teil der Wand und die flach gewölbte Decke sind mit einem pointillistischen Muster getüncht, dessen Buntheiten zu einer entschieden wohlthuenden Einheit zusammenklingen. Die Beleuchtungs-Körper der Decke sind eine Art viereckiger, stacheliger Bronze-Körbe, aussen mit Glüh-Birnen versehen; diese äusseren Lampen verlöschen, wenn das Haus verdunkelt werden soll und statt ihrer erglühen im Innern der Körbe Lichter auf, welche einen Schein über die Decke werfen, von wo er als ein überaus zartes, angenehm-suggestives Dämmern in den Raum herabrieselt. Der oberste, II. Rang hat noch eine besondere Licht-Quelle, welche in Form reizvoll verteilter Glüh-Lampen in einem raffiniert entwickelten Gitter untergebracht ist (vergl. Abb. S. 275). Ebenso sind Ventilation (Haupt-Schacht mit vortrefflicher Vergitterung mitten in der Decke) und Akustik des höchsten Lobes würdig. Alle Räume: Treppen, Foyers, die behaglichen Vor-Zimmer der Logen, die Logen selbst, Theater-Saal und Restaurants sind mit Teppichen von höchst fremdartiger Musterung und ausdrucksvollster Koloristik belegt, dazu kommen die verschiedenen Farben der Polster, durch welche sich die einzelnen Kategorien der Plätze weithin unterscheiden. Die Sehmöglichkeit ist fast von allen Plätzen aus gleich vorzüglich. Die Bühne hat eine Haupt- und eine Zwischen-Akts-Gardine und auch für Schauspiele genügende Tiefe. Bei allen diesen neuartigen Stoff-Mustern Endell's wie auch bei seinen Entdeckungen in der architektonischen Koloristik versagt die



AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«.
PARTIE AUS DEM HAUPT-RESTAURANT. ☆ ☆



AUGUST ENDELL: »BUNTES THEATER«.
BÜFFET IM HAUPT-RESTAURANT. ☆



AUGUST ENDELL: »BUNTES THEATER«.
BÜFFET IM FOYER DES II. RANGES. ☆



AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«. *Gestühl aus dem Foyer des I. Ranges.*

Schilderung des Wortes ebenso völlig wie die Wiedergabe durch die Photographie.

Durch welche *ästhetischen* Mittel Endell jedoch diese in unserer Vorstellung mit den banalsten, ekelhaftesten Talmi-Dekorationen fast untrennbar verbundenen Dinge zu Ausdrucks-Formen eines, wenn auch gewiss bizarren, so doch eigenen und entschiedenen geistigen Lebens gewonnen hat, das ist wohl auch einer kurzen Betrachtung wert, wenngleich die in diesem Hefte enthaltenen eigenen Ausführungen Endell's uns eines breiteren Ergehens über seine künstlerischen Grundsätze entheben. — Endell hat hier vor allem jenem als spezifisch modern gerühmten Streben nach äusserster »Einfachheit« nicht dadurch entsprochen, dass er mit wenigem, sparsamem Gute an's Werk ging, sondern durch eine mit nerviger Faust bewältigte Entfaltung eines ganz aussergewöhnlichen Reichtumes von Motiven. Diese wuchtige, zielsichere Beherrschung einer dem ersten Blick fast betäubend erscheinende Mannigfaltigkeit an Linien — und obendrein stark ausdrucksvollen Linien — und bizarren Farben, dieser in einer nahezu selbstverständlich, notwendig wirkenden Einheit sich versöhnende »Dualismus« von scheinbar übermütig losgebundener Fantastik und ruhig, streng-vernünftig ordnender, gemessener Kraft findet auch in der Seele des Betrachtenden den Weg zur Synthese und zieht befehlshaberisch auch den Nichtverstehenden in seinen Bann. Für den feiner Nachspürenden eröffnet sich aber ein erhöhter Genuss fast dramatischer Art, indem er sich zunächst einem Chaos unerhörter Dinge, niegesehener Farben und nie zuvor geschlungener Linien gegenüber sieht, das sich plötzlich, sobald der den Künstler leitende Gedanke lichtströmend auch im Beschauer die Schwelle des Bewusstseins überschritt, zu einer höchst vernünftigen, wohl balanzierten, wenn auch vielleicht fremdartigen Welt in einander



AUGUST ENDELL—BERLIN: »BUNTES THEATER«. *Büffet im Foyer des ersten Ranges.*

ordnet. — Im Einzelnen wird Jeder seine Einwände haben, der gegen die bizarre Fantastik der Ornamente, jener gegen die noch grössere Bizarrerie der direkt pointillistischen Anwendung der Farben, andere gegen anderes und wieder andere werden in allen diesen Elementen wieder ebensoviele grosse Vorzüge erblicken oder — und dies zweifellos mit Recht — geltend machen, dass es sich ja nicht um eine Kloster-Zelle oder das Bureau eines Staats-Anwaltes oder ein Besserungs-Heim für gefallene Mädchen handele, sondern eben um ein Variété, und dass die ganze Ausgestaltung des Raumes mit einer geradezu lächerlich geringen Bau-Summe (man spricht von 70—80000 Mark) durchgeführt wurde, und schliesslich wird Endell vielleicht selbst nach 10 Jahren viele dieser Einzelheiten zuerst preisgeben: was will das heissen gegen den tollkühnen, sicheren Griff in's Ganze, den wir hier sahen! G. F.

Originalität und Tradition.

Bis zum Überdruss wird gegen die neueren Kunst-Bestrebungen der Vorwurf erhoben, dass ihre Vertreter alle Traditionen missachten, dass sie unternähmen, ganz von vorn und ohne jedes Vorbild zu beginnen, dass sie auf alle vergangene Kunst-Übung mit Verachtung herabblickten und aus Grundsatz verschmähten, aus früheren Erfahrungen Nutzen zu ziehen. Immer wieder wird von neuem gesagt, es habe doch auch *vor* unseren Zeiten Kunst und Können gegeben und es sei lächerliche Originalitäts-Sucht, Hochmut und grenzenlose Selbstüberhebung, sich prahlerisch über alle diese vergangene Kostbarkeit hinwegzusetzen. Nun, ganz so schlimm sind die bösen Modernen nicht, aber das eine lässt sich nicht wegleugnen, dass sie in der That den Ehrgeiz besitzen, die Formen, die sie verwenden, selber zu er-



AUGUST ENDELL—BERLIN. *»Buntes Theater«, Treppen-Haus.*

Künstler hier wie überall selten. Dazu kommt die technische Schwierigkeit und die grossen Kosten der Ausführung, die ein Ausprobieren von Fall zu Fall stark beschränken oder fast unmöglich machen und es liegt nahe, dass wenn jemand einmal die künstlerische Lösung für die Überwindung einer technischen Schwierigkeit gefunden hat — beispielsweise für einen Thürsturz oder ein Gewölbe — leicht andere denselben Weg gehen. Und so findet sich in der That eine grössere Stabilität der Formen in der Architektur wie in anderen Künsten. Darum spricht man auch von Stilen im eigentlichen Sinne nur in Architektur und Kunstgewerbe. Aber schon eine eingehendere Betrachtung zeigt, dass diese Stabilität nur eine scheinbare ist, und dass in den Zeiten lebendigen Kunst-Geistes innerhalb

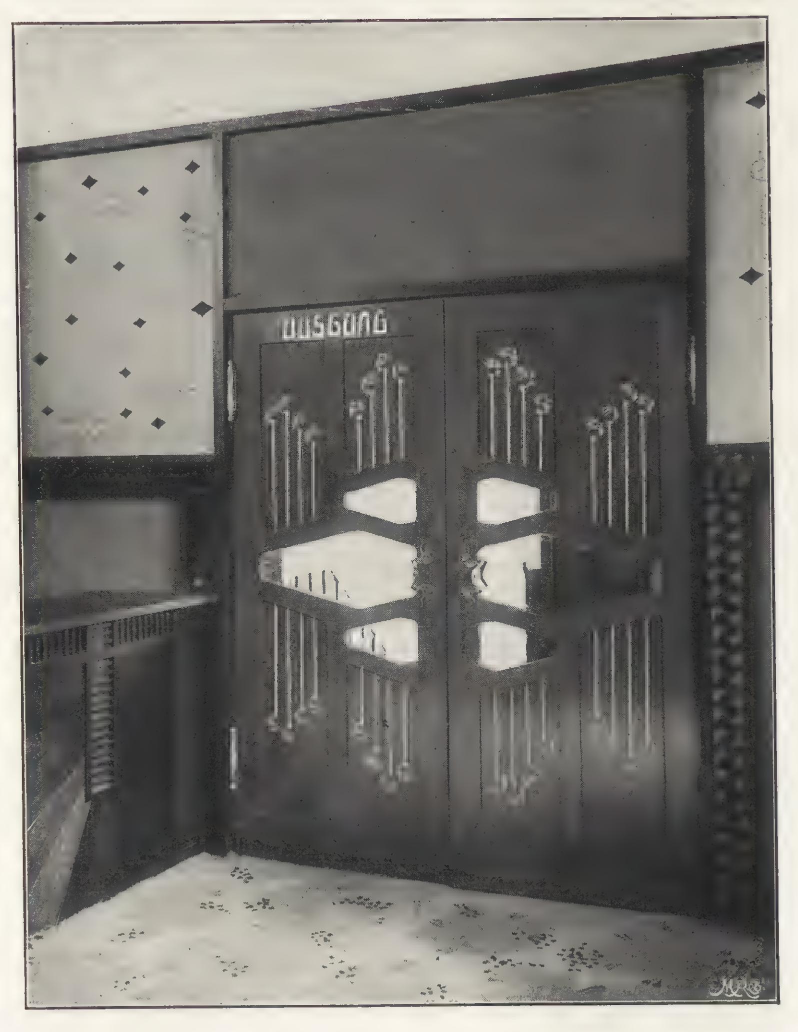
finden, nicht aber sie aus Büchern oder gar mit Hilfe von Photographien oder Abgüssen zusammenzustellen. Ist das nun wirklich etwas so Unerhörtes? Einen Dichter, einen Komponisten, einen Maler oder Bildhauer würde man ohne weiteres auslachen, besässe er die Naivität, vorhandene Kunst-Werke ganz oder stückweise zu kopieren und dann für seine eigenen Werke auszugeben. In der Architektur aber soll das nicht nur erlaubt, sondern die einzig mögliche Form der künstlerischen Arbeit sein. Es ist ja zuzugeben, dass architektonische und kunstgewerbliche Arbeit eher zur Benutzung fremder Formen führt, als das auf anderen Gebieten der Fall ist; denn einmal ist der Bedarf an solchen Arbeiten vergleichsweise unendlich gross und wirklich originale

des Stiles unzählige Variationen angetroffen werden. So wissen wir, dass noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts der einzelne Tischlermeister seinen Ehrgeiz daran setzte, für jeden neuen Besteller eine neue Stuhl-Form zu geben. Das war eine durchaus gesunde Art des kunstgewerblichen Betriebes und gegen diese Art von Nachschaffen wird man niemals etwas ernstliches einwenden können, es liegt in der Natur der Sache. Aber nicht dagegen richtet sich die Polemik der Modernen, sondern gegen die abscheuliche »wissenschaftlich exakte« Nachahmung alter Stil-Formen. Denn einmal wird die Reproduktion selten genau werden und dem aufmerksamen Auge wird der Mangel an Liebe für das Geschaffene schwerlich entgehen. Es ist eben ein

Unterschied, ob man Eigenes gibt oder Fremdes stiehlt. Das Stehlen ist keine mit Schaffensfreude verbundene Thätigkeit. Aber selbst wenn die Nachahmung exakt gelingt mit Hilfe »der vervollkommneten Mittel der Neuzeit«, so bleibt immer noch die Inkongruenz zwischen dem Gestohlenen und dem Selbstentworfenen, denn bedauerlicherweise waren frühere Zeiten nicht so liebenswürdig, für die Bedürfnisse der Enkel Häuser und Schränke in Muster-Beispielen zu bauen. Und so bleibt uns schon nichts anderes übrig, als wenigstens die Form der Räume und ihre Aufeinanderfolge selber zu entwerfen. Schon unser äusseres Leben ist von dem früheren tausendfältig verschieden durch die andere Art unseres Verkehrs, des Geschäftslebens und nicht zum wenigsten unserer entwickelten Beleuchtung. Wichtiger sind: die gänzlich andere soziale Schichtung, das eigentümliche Tempo unseres Lebens und die grundverschiedene Art unserer Lebens-Bilanz und unseres Glückes. All das verlangt nach eigenem Ausdruck



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Heizkörper-Verkleidung aus dem Foyer des I. Ranges.*



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Thür im »Bunten Theater«.*

liches zustande, und das Wenige ist leider gestohlen, dem Biedermeier-Stil, den Engländern und den Amerikanern. Natürlich verblüfft die glatte Eckigkeit dieser Formen im Verein mit dem kostbaren Material. Doch empfindet man nach einiger Zeit diesen blasierten Skeptizismus, der im Grunde genommen zu feig zum leben und zum schaffen ist, als eine unfruchtbare Verirrung. Es ist eben gar nicht leicht, einfache Formen zu erfinden, und solche Formen können nicht Anfang, sondern nur Frucht langer und intensiver Bemühung sein. Erst müssen wir lernen, durch komplizierte Gebilde zu wirken, bis wir sicher genug sind, auch mit einfachen Mitteln viel zu sagen. Natürlich machen die Anhänger jener Richtung den Neueren Effekthascherei und Aufdringlichkeit zum Vorwurf. Nun ist ganz klar, dass jedes Neue, das ohne Vorbilder und auf Grund bis dahin nicht befolgter Prinzipien entstanden ist, überraschend wirkt, von allem Künstlerischen ganz abgesehen. Das Ungewohnte fällt eben auf und dem Betrachter fehlen alle Voraussetzungen und Kriterien, mit deren Hilfe er die Folgerichtigkeit des Einzelnen zu beurteilen vermöchte, da eben prinzipiell ein Neues gewollt ist und dieses Prinzip weder erkannt noch anerkannt ist. Doch ist es eine ziemlich schnöde Taktik, diesen Umstand den Neueren als niedrige Gefallsucht auszulegen. Natürlich will jeder Künstler beachtet sein, aber man darf nicht vergessen, dass auch ein wenig Mut dazu gehört, ein fremdes neues Prinzip sich als Gesetz für das eigene Schaffen aufzuerlegen, trotzdem Niemand den Effekt im voraus

und es ist wahrlich besser, unbeholfen und ungeschickt dem eigenen Sehnen und Wünschen Ausdruck zu geben, als mit gestohlenen Formen Kunstfertigkeit vorzutäuschen, prahlerische Gebäude zu errichten, die durch ihre Verlogenheit nur von den traurigsten Eigenschaften unserer Zeit Kunde zu geben geeignet sind. Es hilft also nichts, wir brauchen wirklich neue Formen.

Früher antwortete man darauf, die Formen seien erschöpft, Neues zu schaffen sei schlechterdings unmöglich. Das wagt man heute nicht mehr. Aber die ehemaligen Anhänger dieser Ideen erklären Einfachheit, vornehme Schmucklosigkeit für das einzig erstrebenswerte Ziel. Ornamente seien Nebensache, ja rohe Barbarei. Leider bringen die Verkünder dieser Lehre nicht viel Erfreu-

beurteilen kann und alles dadurch in Frage gestellt wird, der künstlerische Ruf und auch — das materielle Auskommen. Im übrigen sollte man aber diese Fragen von vornherein nicht immer gleich mit moralischen Erörterungen verquicken wollen.

Natürlich wird den Modernen vieles missraten, sie der Spottsucht älterer Kollegen blossstellen. Das liegt in den enormen Schwierigkeiten begründet, auf einem neuen Wege sein Heil zu versuchen. Es fehlt uns eben all und jede Hülfe und vor allem jede Tradition. Denn in Wirklichkeit liegt die Sache so: Nicht die Modernen haben die Tradition zerstört, sondern die Tradition war zerstört schon seit langer Zeit durch die bewussten Kopisten des 19. Jahrhunderts, durch die Hellenen- und Renaissance-Epigonen, die Gotiker und die anderen historischen Schulen. Denn Rezepte, wie man aus Zeichnungs-Vorlagen, Photographien und Abgüssen neue Bauten in endloser Variation zusammenstellt, haben mit künstlerischer Tradition wahrhaftig nichts gemein, es gibt nur eine Tradition für den Künstler und das ist die Tradition des *künstlerischen Schaffens*. Man muss durch persönliches Zusammensein gesehen haben, wie ein Künstler Probleme und Hindernisse überwindet. Nur durch solche direkte Überlieferung kann künstlerischer Sinn und künstlerisches Können von Generation zu Generation übertragen werden und sich im Laufe der Zeit zu immer grösserem Reichtum, grösserer Schärfe und Sicherheit entfalten. Überlieferung der handwerklichen Regeln und Gesetze, eine vollkommene und genaue detaillierte Handwerks-Tradition, denn *Kunst ist Handwerk,* zwar ein sehr kompliziertes, aber doch eines, das sich durch Unterricht vollständig lehren und erlernen lässt. Es ist nötig, das heute ganz besonders zu betonen, wo immer wieder Kunst als eine mystische Leistung, als ein Wunder in den Himmel gehoben und — verachtet wird, eine Anschauung, die unserem ganzen Kunst-Leben den allerärgsten Schaden zugefügt hat. Kunst ist ausschliesslich Arbeit und setzt einzig und allein eine vollständige detaillierte Kenntnis der künstlerischen



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Thür im »Bunten Theater«.*



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Bureau-Möbel der Firma Schiffer & Sohn.*

Wirkung voraus, sie verlangt unbedingte leidenschaftliche Hingebung und Ehrfurcht. Sie ist aber nicht das Produkt fahrigen Genietums oder gar unverhofft hereinbrechender »Stimmungen«. An dem Bedürfnis nach Stimmung kann man den Dilettanten totsicher erkennen.



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Lehn-Stuhl.*

Freilich ist die Erlernung des Kunst-Handwerks sehr erschwert dadurch, dass wir eben keine überlieferten Regeln und Gesetze haben, und es muss darum unser ernstestes Bestreben sein, dieselben zu gewinnen und für ihre allgemeine Verbreitung zu sorgen. Dazu gehört vor allen Dingen eine genaue Darstellung der Hilfsmittel und Methoden, wie man Natur studiert, wie man Anregung bei vergangenen und fremden Kulturen zu suchen hat, und vor allem eine systematische Formen- und Farben-Kenntnis. Natürlich keine allgemeine Sentenzen, auch nicht die bis zum Überdruss wiederholten ästhetisierenden Sprüchlein von der »Konstruktion«, von der »Einfachheit«, von der »Material-Echtheit«, von der »Zweckmässigkeit«, vom goldenen Schnitt und ähnlichen schönen Sachen mehr. Auch keine Philosopheme von männlicher und weiblicher Kunst, von der Darstellung der Ideale oder der Verkörperung welthistorischer Ideen oder gar des Kosmos selber und der Weltschöpfung überhaupt. Wir brauchen vielmehr klare, nüchterne Antwort auf die Fragen, die die



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Schreib-Tisch im Bureau des Hauses Schiffer & Sohn.*

Arbeit uns bringt. Wie macht man eine Linie hart, wie macht man sie weich, ruhig, vornehm, glatt, elegant, wie lässt man ein Ornament leichter erscheinen oder wie macht man es schwer. Wie sind die schweren Stellen in's Gleichgewicht zu bringen. Wie kann man eine Vertikal-Richtung in eine Horizontal-Richtung verwandeln. Wie kann man es erreichen, dass ein vorwärts fliegendes Ornament nach der entgegengesetzten Seite hinschwebt. Wie bereichert man eine Linie, wie verästelt man sie, wie hat man Linienbündel anzusetzen, wie weit darf man im Detail gehen, ohne die Gesamt-Wirkung aufzuheben u. s. w. Kurz, eine sichere Schulung des Auges für Formen- und Farb-Wirkungen. Nur systematische Übung, strenge Schulung kann dahin führen. Natürlich können wir Modernen zunächst nur unsere eigenen Erfahrungen weitergeben. Aber wenn aus unserer Bewegung dauernder Gewinn und dauernde Kultur hervorgehen soll, so ist ein lehrendes Weitergeben unserer Erfahrungen eine unbedingte Notwendigkeit, und es ist kein Wunder, dass fast alle neueren Künstler sich in dieser Richtung zu bethätigen suchen. So Eckmann und Gross in staatlichen Stellungen. In München bahnen verschiedene Künstler, wie ich höre, privatim derartiges



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Schreib-Tisch.*



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Bureau-Möbel.*

an, ich selbst gedenke meine kleine bisherige Schule kommenden Sommer zu vergrössern.

Natürlich finden die Gegner das lächerlich, es ist ihnen der Gipfel des Hochmuts, nicht nur die alten Formen zu verschmähen, sondern obendrein eine eigene Tradition künstlich schaffen zu wollen. Doch kann das uns in unserem Wege nicht beirren. Wir wissen auch ohne fremde Belehrung, dass wir die Sicherheit der durch Jahrhunderte lange Tradition gefestigten Volks-Kunst der Japaner, Chinesen und Indier nie erreichen können. Die Mühelosigkeit und Selbstverständlichkeit asiatischer Arbeiten ist uns versagt, das Persönliche und Suchende unserer Arbeiten muss als Ersatz dienen, die nach uns kommen, mögen Sichereres und Reinereres bringen. AUGUST ENDELL—BERLIN.

DIE FREIE VEREINIGUNG DARMSTÄDTER KÜNSTLER hat soeben ein interessantes kleines *Mappen-Werk* erscheinen lassen, welches zum Laden-Preise von 30 Mark durch die Hof-Buchhandlung *Arnold Bergsträsser* in Darmstadt bezogen werden kann. Eine Vorzugs-Ausgabe, welche wohl hauptsächlich für die Kupferstich-Kabinette und die Museen in Betracht kommt, kostet 50 Mk. Das Werk enthält 16 Blätter, grösstenteils Lithographien, einige Lichtdrucke, Radierungen und Autotypien in z. T. ganz vorzüglicher Ausführung. Es sind vertreten: *Wilhelm Bader, O. H. Engel, Rich. Hoelscher, Ed. Selzam, Otto Ubbelohde, K. Küstner, L. v. Hofmann* (»Perseus befreit Andromeda«, Lith.), *Eugen Bracht* (»Märkische Mühle«), *Ad. Beyer, W. Eckstein, Peter Halm* (»Motiv bei Mainz«, Radierung), *C. Kempin, Aug. Wondra* und *Karl Schmoll von Eisenwerth* (»Die Quelle des heiligen Hirten«, Lithographie). — Wir wünschen dieser trefflich ausgestatteten Mappe weiteste Verbreitung; denn es kündigt sich in derselben ein ernstes Streben an, dem Erfolg zu wünschen wäre, damit die Darmstädter Künstler ermuntert werden, auf diesem Wege weiter zu schreiten. So kann manches gute Werk Eingang finden in die Häuser auch der Minder-Begüterten, die sonst die Kunst nur in Ausstellungen und Museen platonisch anschmachten dürfen. Diese Blätter aber, unter denen sich so manches Zeugnis echter Künstlerschaft befindet, und die in ihrer Gesamtheit auch heimatlichem Empfinden einen gewissen Ausdruck verleihen, die kann man *besitzen*. Es kann als eine vornehmste Aufgabe gerade der *lokalen* Künstler-Gruppen angesehen werden, solche volkstümliche Mappen herauszugeben. Möge auch den hessischen Künstlern Erfolg beschieden sein bei dem löblichen Werke, das sie mit der vorliegenden Mappe recht vielversprechend begonnen haben!



AUGUST ENDELL—BERLIN.

DIE AUSSTELLUNG IN TURIN 1902.

Der Arbeits-Ausschuss für die »*Erste internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin 1902*« versendet folgende Mitteilungen: Offiziell tritt Deutschland nicht auf, dagegen ist als erste Hilfe ein Zuschuss aus Reichsmitteln von 30 000 Mk. an den Deutschen Arbeits-Ausschuss bewilligt worden; weitere 20 000 Mk. sollen für das Jahr 1902 eingesetzt werden. Dass die hier angeführte Summe von 50 000 Mk. nicht dem entspricht, was an Aufwendungen für ein würdiges Auftreten unbedingt notwendig ist, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung, wenn Folgendes in Betracht gezogen wird. Die deutsche Ausstellungs-Leitung hat aus diesen 50 000 Mk. nicht allein die Ausstattung der von ihr auszuführenden Bauten zu übernehmen, vielmehr müssen daraus auch die Transport-Kosten, die Kosten für Versicherung jeder Art, die Kosten für den ganzen Betrieb der Sache, der Gehalt eines kaufmännischen Kommissärs während der Dauer der Ausstellung, kurzum, alles und jedes bestritten werden. — Es ist zwar Aussicht vorhanden, dass die einzelnen Bundes-Regierungen sich insofern der Sache annehmen, als sie kleinere Subventionen für Landes-Gruppen noch bewilligen, indes ist dies eine bis zur Stunde völlig unentschiedene Sache.

Es versteht sich von selbst, dass an einem Platze, wo England, Frankreich, Amerika, Japan, kurzum, die ganze übrige Welt ihre besten Kräfte in's Treffen führt, auch Deutschland nicht mit Leistungen



AUGUST ENDELL—BERLIN. *Eck-Sitz und Bureau-Schrank.*

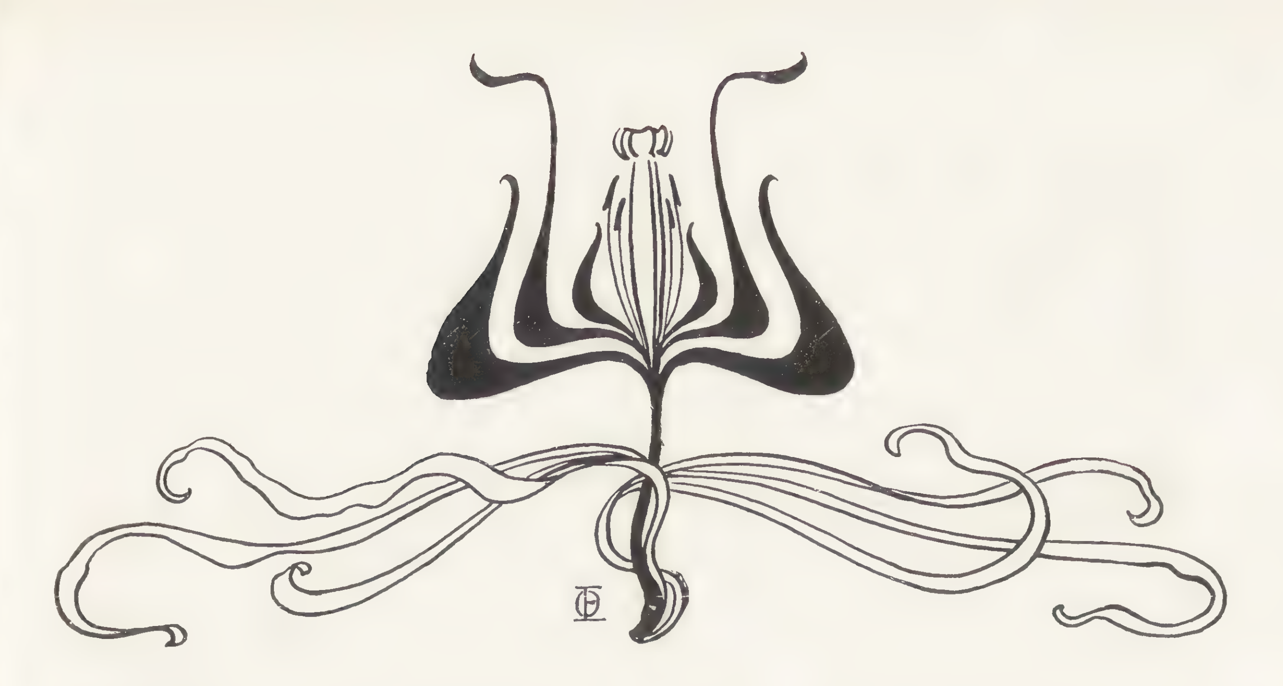
mittelmässiger Art auftreten kann, sondern dem Prinzip huldigen muss: Multum sed non multa. — Das Arbeits-Komitee hat sich deshalb entschlossen, einen Aufruf zu erlassen, dem wir noch Nachstehendes entnehmen:

Die Pariser Ausstellung 1900 zeigte aller Welt, dass Deutschland nicht minder von der mächtigen Bewegung der Gegenwart auf künstlerischen Gebieten erfasst worden ist, als andere Kultur-Staaten.

Kultur-Bewegungen solcher Art entstehen, wachsen, verbreiten sich und kommen schliesslich zum Stillstande, um von neuem überholt zu werden, unbehindert vom Willen Einzelner, welche stets das Gestern dem Heute, das Heute dem Morgen substituieren möchten. Kultur-Bewegungen solcher Art kommen vielmehr mit Natur-Notwendigkeit, wie Sturm, wie Sonnenschein, wie Donner und Blitz durch stärkere Gewalten ausgelöst werden, als durch menschliches Wollen. So wird auch die Bewegung, die seit wenigen Jahren einem Anschauungswechsel auf künstlerischem Gebiete zum Durchbruch verhalf, unaufhaltsam ihrem Ziele zustreben und eine neue Ablagerung bilden über den ungezählten Schichten, welche die Kultur-Schwankungen von Jahrtausenden niedergeschlagen haben. Was gut, was echt, was von wahrem künstlerischem Geiste durchweht ist, wird bleiben. Kommende Geschlechter werden ihm gerecht werden, wie wir heute allem, was uns die Vergangenheit an Schönem und Grossem bietet, in klarer Anschauung gegen überstehen, wissend, dass das, was wirkliche Kunst ist, alle Metamorphosen der Mode überdauert hat. Alles in einen grossen Rahmen zusammen zu fassen, was die Kunst des Hauses und der Strasse, die Kunst auf dem Gebiete der industriellen Produktion in unseren Tagen schafft, haben thatkräftige Männer in der Hauptstadt Piemonts für das Jahr 1902 unternommen. Ein mächtiger Palast von zentraler Anlage mit radial abzweigenden Galerien, die durch weite, zum mittleren Kuppel-Bau konzentrisch gelegte Hallen begrenzt werden, öffnet seine Thore, um alles aus der weiten Welt da Zusammenströmende zu empfangen, in riesigen Gruppen zu vereinigen.

Die deutsche Halle unterscheidet sich von der anderer Nationen dadurch, dass sie eine Reihe von Räumen mit Seitenlicht und Plafond enthält, mithin Räume, die dem Wesen des bewohnten Hauses entsprechen, ja, an einer Stelle ist sogar über den neben einer Diele angeordneten Parterre-Räumen ein erster Stock mit Dach-Zimmern vorhanden, die intimster Ausgestaltung sich bieten. — Wie wir hören, soll eine Reihe unserer ersten Künstler und Industriellen bereit sein, sich an der Ausstellung zu beteiligen.





DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE ZUR FÖRDERUNG DEUTSCHER KUNST UND FORMENSPRACHE IN NEUZEITLICH. AUFFASSUNG AUS DEUTSCHLAND, SCHWEIZ, DEN DEUTSCH SPRECHENDEN KRONLÄNDERN ÖSTERREICH-UNGARNS, DEN NIEDERLANDEN UND SKANDINAVISCHEN LÄNDERN.



Jährlich 2 reichillustrierte Bände in Leinwanddecke zu je Mk. 14.—
oder einzeln in 12 Heften für Mk. 24.—. Oesterreich-Ungarn und Ausland: Mk. 26.—.

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH IN DARMSTADT.



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

BAND X

April 1902—September 1902.

HERAUSGEGEBEN
UND REDIGIRT VON
ALEXANDER KOCH
* DARMSTADT. *

KÜNSTLERISCHE UND TEXTLICHE BEITRÄGE SOWIE MITTEILUNGEN SIND AN DIE VERLAGS-ANSTALT IN DARMSTADT ZU RICHTEN.

DRUCK DER J. C. HERBERT'SCHEN HOFBUCHDRUCKEREI, DARMSTADT.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND X

April 1902—September 1902.

Text-Beiträge:

Illustrationen und Vollbilder:

Mehrfarbige Beilagen:

Die Umschlag-Titel der Hefte fertigten:

Heft 7 (April 1902): Heinr. Vogeler—Worpswede.
Heft 8 (Mai 1902): M. Mackintosh—Glasgow.
Heft 9 (Juni 1902): Hermann Billing—Karlsruhe.
Heft 10 (Juli 1902): Prof. Alfred Roller—Wien.
Heft 11 (August 1902): Jan Toorop—Katwyk.
Heft 12 (Sept. 1902): Jessie M. King—Glasgow.

NAMEN-VERZEICHNIS.

Heinrich Vogeler · Worpswede

Leon Bistolfi * Fr. Metzner * Bismarck-Denkmal zu Hamburg.



V. JAHRG. HEFT 7. APRIL 1902. EINZELPREIS M. 2.50.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT VON ALEXANDER KOCH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite **TEXT-BEITRÄGE:**

UMSCHLAG DES VORLIEGENDEN HEFTES:

Entworfen von *Heinrich Vogeler-Worpswede.*

FARBIGE BEILAGEN AUSSERHALB DES TEXTES:

67 VOLLBILDER UND ILLUSTRATIONEN IM TEXT.

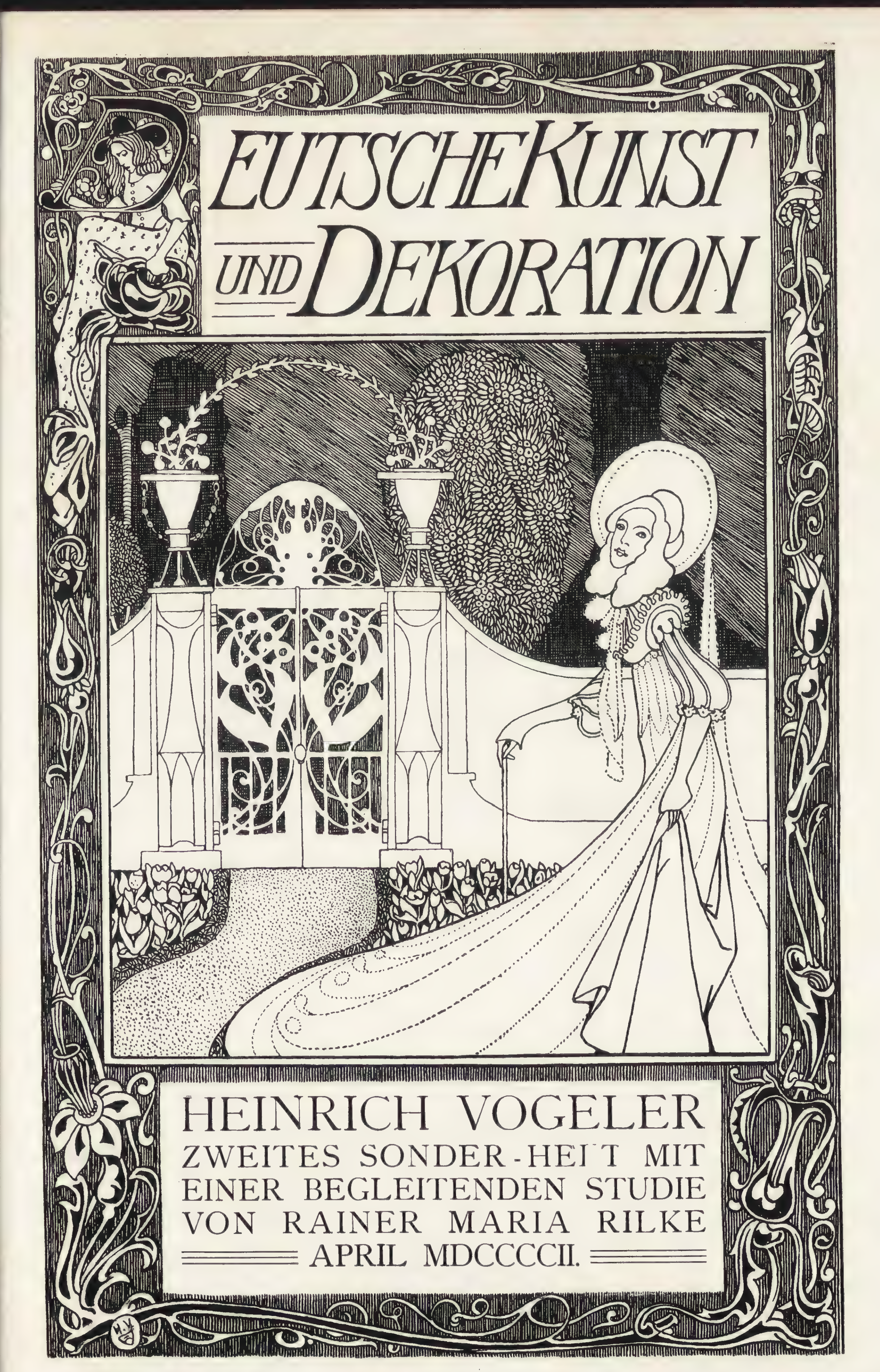
Federzeichnungen und Ölgemälde von *H. Vogeler-Worpswede.* Reliefs und Grabdenkmäler v. *L. Bistolfi-Turin.* Skulpturen v. *Franz Metzner-Berlin.* Die ersten 6 preisgekr. Entwürfe der Denkmals-Konkurrenz zu Hamburg.

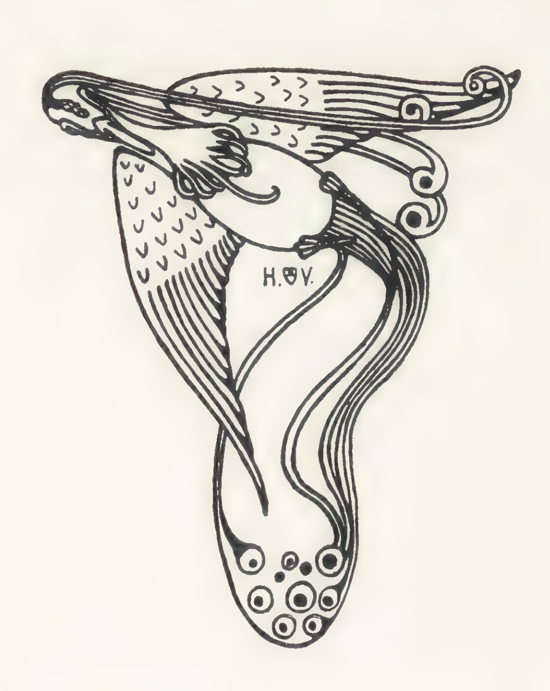
VERLAGS-ANSTALT • ALEXANDER KOCH • DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: M. 24—; Ausld. M. 26.—. Abgabe nur halbjährl.: Okt.—März; April—Sept.






DEUTSCHE KUNST
UND DEKORATION
HEINRICH VOGELER
ZWEITES SONDER-HEFT MIT
EINER BEGLEITENDEN STUDIE
VON RAINER MARIA RILKE
APRIL MDCCCCII.





HEINRICH VOGELER * WORPSWEDE.

Der Umstand, dass es Sitte ist, über Kunst zu schreiben, über alles Viele, was auf den Aus stellungen und in den Kunst-Salons erscheint, zu urteilen, trägt sehr viel zu der grossen Verwirrung bei, die seit lange in der Wertung von Kunst-Werken herrscht. Unsere Sprache ist nicht so reich (und welche Sprache wäre es), um für alle diese tausend und abertausend Kunst-Ausdrücke die entsprechenden Worte zu haben, und unsere Schriftsteller sind nicht gerecht und nicht gründlich genug, um in der geringen Auswahl von Bezeichnungen immer glücklich zu sein. Durch die Zeitungen besonders hat sich ein Kunstkritik-Stil gebildet, der deshalb entwickelungsfähig scheint, weil er sich mit der ihm eingeborenen Schnelligkeit gut gefundene Schlagwörter, die von Lionardo oder von Ruskin, von Muther oder von Lichtwark zuerst gebraucht worden sind, zu eigen macht; einmal in seinem Besitz, entfremden sie rasch ihrer eigentlichen Bedeutung, verlieren im schleuderhaften eiligen Gebrauch ihre Prägung, tauchen in immer zweifelhafteren Zusammenhängen auf, bis sie schliesslich nicht mehr wert sind als Gemeinplätze aus alten Kunstgeschichten, flach und gefällig und jedem Lehrling zu Willen.

Vor Kunst-Werken ist nichts so gefährlich, als die Notwendigkeit, urteilen zu müssen. Sie allein ist schon eine Ungerechtigkeit, die unserer unnaiven und urteilbereiten Zeit gar nicht mehr ganz zum Bewusstsein kommt. Der Natur gegenüber empfindet der Eine oder Andere noch jenes natürliche Verhältnis der einfachen Anschauung, das man zu Vorhandenem hat, wenn man nicht daran denkt, dass es ein Gemachtes, Geschaffenes ist. Grosse Kunst-Werke wirken von selbst durch ihr Vorhandensein, durch die unendliche Thatsache ihres Daseins, — und es wäre der einzige Ausweg aus dem verwirrenden Gedränge sich widersprechender Meinungen, dass man sich an sie hielte und die paar Worte von Freude und Erhabenheit, die die Sprache bietet, für sie aufsparte, statt alle Ausdrücke für das Grosse und Wertvolle, am Mittelgut oder an zeitlichen Werken abzustumpfen. Was zwingt die Menschen, von den wirklich bedeutenden Werken abzusehen und die gefällige und flüchtige Produktion des Tages, die aus einem Wünschchen von heute entsteht und einen Durst von morgen stillt, mit jenen Worten zu feiern, die sie aus den Kränzen holt, die in den Tempeln der grossen Kunst aufgehängt sind? — die





HEINRICH VOGELER. *Ex libris. Feder-Zeichnung.*

Ungeduld, der Tag, die Zeit. Durch die Zeitungen ist die Zeit die Beurteilerin von Kunst-Werken geworden und niemand sonst ist wie sie ungeeignet, dieses schwere Amt auszuüben. Kunst-Werke sind in so vielen Fällen ein Widerspruch gegen die Zeit, und wo sie ihr einmal einen Moment zustimmen und mit ihr gehen, da ist die Zeit unzeitlich geworden, und ist, durch eingesprengte Adern von Grösse, jener Ewigkeit entfernt verwandt, von welcher die Werke der Kunst, alle ohne Ausnahme, Zeugnis geben. Die Zeit, welche noch jedesmal die Menschen, die sich aus ihr erhoben, falsch beurteilt hat, diese Zeit sollte den Kunst-Werken, die in ihr entstehen, mit einem täglichen, raschen Urteil gerecht werden können? Alles, was über sie irgendwie hinausragt, entzieht sich ihrem Einsehen, alle bedeutenden Menschen, die heute da oder dort aufstehen, einsam oder versunken in den dumpfen Tumulten der atemlos wachsenden Städte, sind Unbekannte, sind zukünftige Menschen, deren Zeit erst sein wird, und um die das Heute mit seinem Urteil, mit seinem Lob oder seinem Hohn, wie eine Vergangenheit flutet, die sie nicht berührt. Und die Kunst-Werke, die noch dauernder sind als die unzeitgemässen Menschen, stehen noch unberührter da, wie in tiefem Schlafe, — zukünftige Dinge. —

Da wir nun doch neben ihnen leben, ihnen begegnen und den Raum unter den Sternen mit ihnen teilen, müssen wir zu ihnen auch irgend ein Verhältnis haben, irgend eine Art von Verkehr muss sich ausbilden, wenn wir nicht einfach mit geschlossenen Augen daran vorübergehen wollen. Es gibt Menschen, die das instinktiv thun und sie sind viel gerechter gegen die Kunst-Dinge, als jene, die glauben, sie mit ihrem Urteil erreichen zu können, mit dem sie sich von ihnen nur noch mehr trennen. Kunst-Werke, als Dinge, die nicht der Zeit gehören, sind am verwandtesten den Bäumen und Bergen, den grossen Strömen und den weiten Ebenen, die die Zeit auch nur umgibt, ohne ihnen wohl oder wehe zu thun, und an die mit einem Urteil heranzutreten, das zu- ode abspricht, mit einem gut oder schlecht, ebenso nutzlos wie albern wäre. Das einzig richtige Verhältnis zu ihnen, das einzige, das wirk-



lich eine gewisse Verbindung mit ihnen herstellt, ist das gesammelter, kritikloser Anschauung, der Blick eines ruhigen weiten Auges, der ruht indem er schaut und schauend reift. Und so müssen auch Kunst-Werke gesehen werden: wie weite einsame Landschaften mit hoch-gewölbten Himmeln, wie grosse dunkle Bäume, wie Meere ruhig im Abend liegend, wie entlegene Häuser in Ebenen, wie schöne schlafende Kinder oder junge saugende Tiere, wie tausend Dinge jenes ewigen und zeitlosen Lebens, das der Tag nicht beachtet, und an dem die Stunde geschäftig vorübergeht.

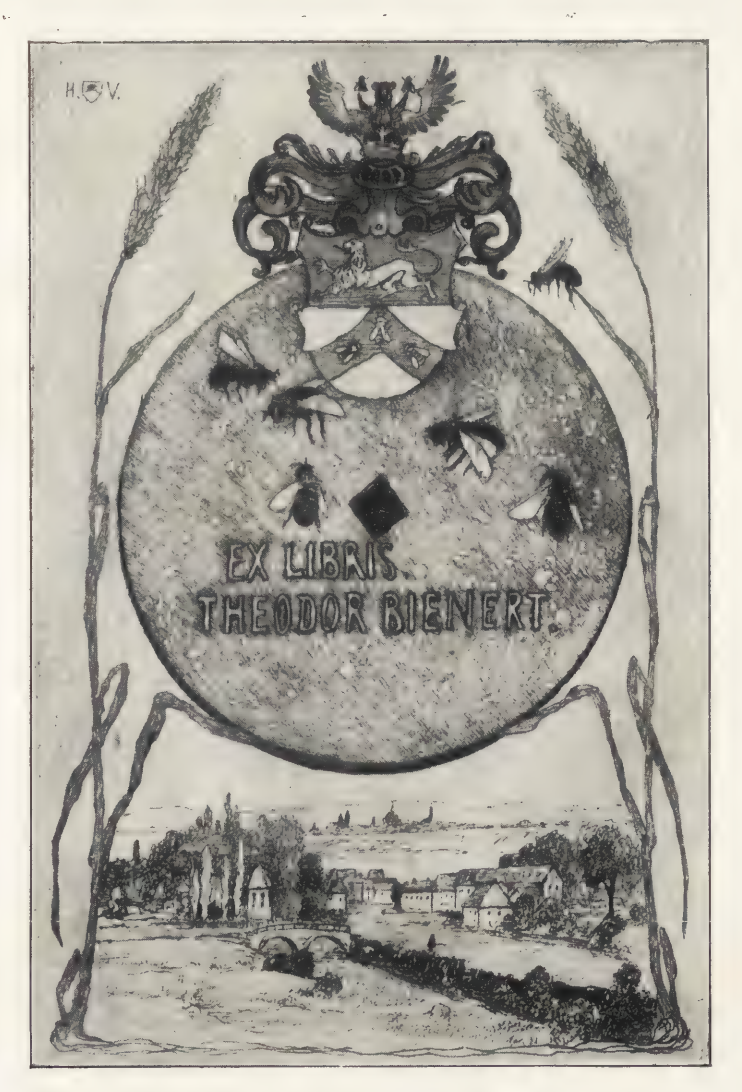
Alle, die seit Jahrhunderten versucht haben, über Kunst und Kunst-Betrachtung zu schreiben, haben diesen Standpunkt, bewusst oder unbewusst, gesucht, haben ihn *alter* Kunst gegenüber auch teilweise geltend gemacht, weil das Entfernte ruhiger erscheint als das Nahe, haben ihn aber immer wieder verloren, indem sie sich zu Urteilen hinreissen liessen, die nur da waren, um durch andere und wieder andere fortlaufend ersetzt zu werden. Da aber Werke der Kunst immer *Ruhe* sind, festgehaltene Gleichgewichts-Momente, so kann Unruhe in jedem Fall (wo es sich um wirkliche Kunst handelt), nur auf Seite des Beschauers sein, während das Werk selbst (mag es alt oder neu sein) immer wie ein Baum betrachtet werden kann, d. h. reine Anschauung aushält und zulässt. Wer mit dieser Absicht: einfach zu schauen, an Bilder und Bild-Werke herantritt, der wird ganz vergessen, zu urteilen, — oder doch sein Urteil wird anders sein: es wird in einem Stehenbleiben vor dem Kunst-Dinge oder in einem langsamen Vorübergehen liegen und sich aus den Worten, in die es nicht gehört, in eine einfache anspruchslose Handlung zurückziehen. — Sobald man dem Urteil über Kunst so entschieden alles Recht abspricht, wie ich es hier in aller Kürze gethan habe, wird die Aufgabe, über einen Künstler zu schreiben, wesentlich verändert. Auch hier wird alles auf Anschauung gestellt, nicht auf Urteil. Es wird sich darum handeln, aus dem Gesamt-Inhalt des vorliegenden Werkes und dem Künstler, der es geschaffen hat, ein Bild zu machen, eine Welt, vor der man schauend stille steht und von der man in bescheidenen Worten spricht.

Dieses Bild ist lange vor meinen Augen. Seit Jahren steht es in meiner Nähe, wachsend und sich ergänzend, und ich habe mich so daran gewöhnt, dass mein Blick, wenn er aus grosser Ferne schwer zurückkehrt, wie auf etwas Heimatlichem darauf ruht. Auch andere Bilder umgeben mich, Bilder mit unbestimmten Grenzen, die noch wachsen, die vielleicht noch sehr gross werden, — dieses eine, von dem ich hier liebevoll reden will, ist nicht grösser geworden, ja es ist nicht einmal gross. Sein Wachstum, von dem ich oben sprach, geht nach innen vor



HEINRICH VOGELER. *Ex libris. Radierung.*

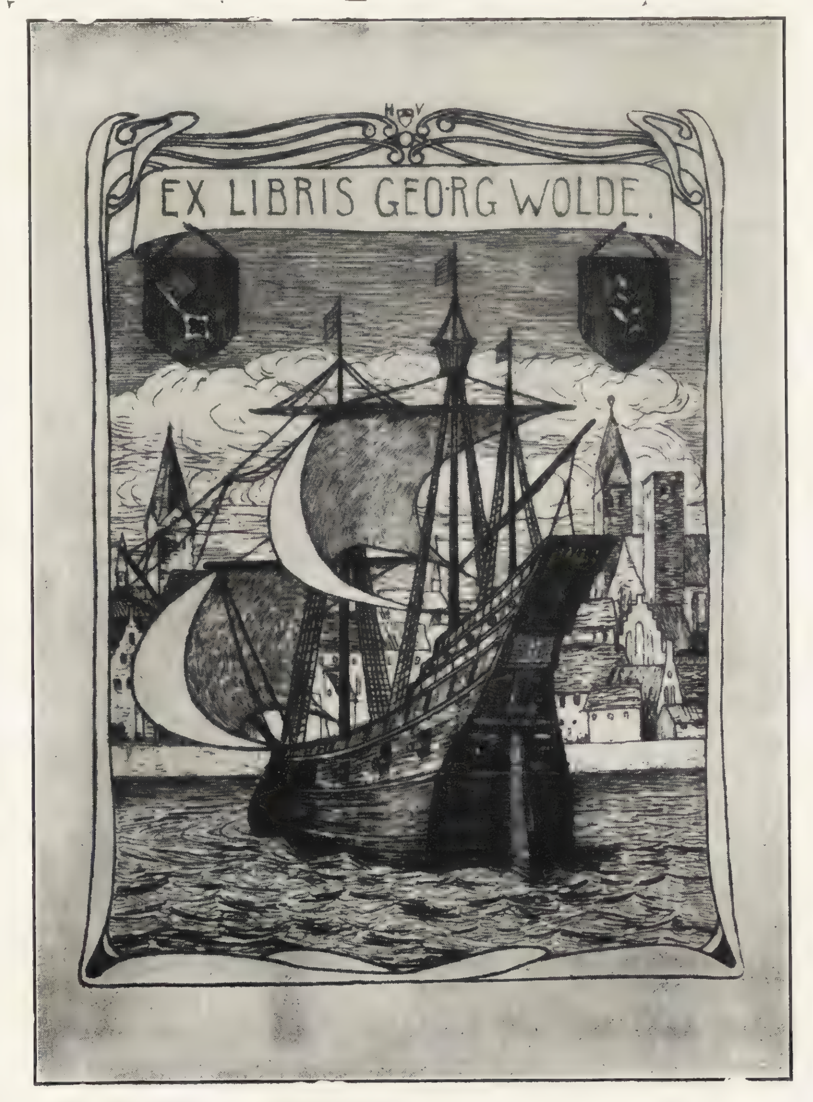
sich, es füllt sich aus, es ordnet sich, es lässt immer deutlicher die Gesetze erkennen, die über ihm herrschen, — kurz: es macht Entwickelungen durch, die jene anderen Bilder, welche sich immer noch ausdehnen, vielleicht nie erreichen werden. Es ist kleiner als sie, aber es ist glücklicher und zugleich fertiger, wie der Ameisenbau und der Bienenkorb glücklicher und fertiger sind als die Reiche Alexanders und Napoleons. Wenn der Zug unserer Zeit dahin geht, eine Vereinigung von Kunst und Leben zu schaffen (eine Synthese, die vielleicht einmal einer sehr entfernten Zukunft im Grossen gelingen wird), so ist es bezeichnend für sie, dass sie über vielen Poseuren den einen aufrichtigen und echten Künstler nicht sieht, der in einem etwas unterlebensgrossen Bilde, wie in einem Gleichnis, absichtslos Kunst und Leben fortwährend und täglich zusammenfasst, — dass sie Heinrich Vogeler nicht sieht, der ihr eine Erfüllung sein müsste, wenn sie überhaupt reif für Erfüllungen wäre. Man wird mir entgegnen, sie sähe ihn, — man wird auf die Bekanntheit hinweisen, um nicht zu sagen Berühmtheit, die dieser Maler seit Jahren geniesst und mit der grossen Verbreitung, die sein radiertes Werk gewonnen hat, wird man mich zu widerlegen suchen. Aber, ehe ich weiter fortfahre, muss ich eines thun: ich muss den vielen Verehrern, die Heinrich Vogeler für sich in Anspruch nehmen, sagen, dass er nicht ihnen gehört, dass sie ihn gar nicht meinen und kennen und dass sie sich überhaupt benommen haben, wie naschhafte Kinder, die von eingemachten Früchten nur den Zucker ablecken und die Früchte, die lange nicht so süss sind, nach einem neugierigen und enttäuschten Versuch stehen lassen. Und dass, besonders auf den früheren Gerichten aus seiner Küche, sehr viel Zucker war, das hat sie angelockt, und hat auf ihre süssen Zungen den Namen Heinrich Vogeler's gelegt, der ihnen immer geläufiger wurde. Da war ein sogenannter »Moderner«, ein Worpsweder, der sich gar nicht so fremd und unartig und unverständlich benahm, wie die anderen »Modernen«, ein Märchen-Maler, etwas eigenwillig zwar und merkwürdig, aber gerade nur so viel als not thut, um nicht langweilig zu werden. Aus dieser Stimmung entstand Heinrich Vogeler's Bekanntheit, und sein Ruhm ist wie die meisten Ruhme ein Missverständnis, das von ihm nehmen muss, wer sein Freund ist. Und von diesem Heinrich Vogeler, diesem Un-



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. *Ex libris. Radierung.*

berühmten, fast Unbekannten, handeln diese Zeilen. — Er war, als er in Düsseldorf an der Akademie studierte, ein junger Mensch von einer kleinen leisen Eigenart, die sich in seinen Arbeiten noch nicht aussprach oder höchstens, wo sie etwa durchdrang, sie herunterzog unter das Mittelmaß, das jeder Fleissige erreichen kann. Wenn etwas die Ansätze zu einer eigenen Welt verriet, war es der Umstand, dass ihm das Aussehen und das Benehmen anderer Menschen seltsam fremdartig schien, und die Maße, die in seiner eigenen Welt einmal herrschen würden, wandte er schon damals an, wenn er Geberden und Gebilde seiner Umgebung, die durchaus nicht durch ungewöhnliche Verhältnisse auffielen, als übertrieben oder vergrössert empfand und darstellte. Für den unerfahrenen, flüchtigen Beobachter ergäbe sich eine Neigung zur Karrikatur als Hauptsache, während das Karrikieren nur als Neben-Folge ausgelöst wurde durch die starke Empfindung gewisser Verschiedenheiten, die durch Anwendung eines anderen inneren Maßstabes bedingt war. Diese Stellung hat die Karrikatur in Vogeler's Werk auch immer beibehalten; auch wo sie verschiedene Formen annahm, sich gleichsam verkleidete, ist sie nicht Kritik (was die eigentliche Karikatur immer ist), sondern eine eigentümliche Reflex-Bewegung gegen etwas, was seine in sich ausgeglichene Welt unharmonisch zu stören droht. Anfangs, als diese Welt sich sehr unbeschützt fühlt, schafft seine Fantasie Centauren und Ungetüme, die das feindliche Unharmonische, das immer zu grosse, immer übergrosse Fremde, verkörpern sollen; später, als seine Welt schon richtige Mauern hatte, tritt es als das Geheimnisvolle und Gespenstische auf, vor dessen unverhältnismässig langen Armen die Mauern zurückweichen, und endlich, als er sich in seinem Reich schon recht sicher fühlt (so manchmal in den neuen Zeichnungen, von denen noch in diesem Aufsatze die Rede sein wird), behandelt er es mit einer an Überlegenheit leicht erinnernden Ironie.

So wird man recht haben, wenn man bei der Entwickelung Heinrich Vogeler's ein ganz besonderes Augenmerk darauf richtet, was aus seinem jeweiligen Verhältnis zu dem Fremdartigen, das ihn umgibt oder



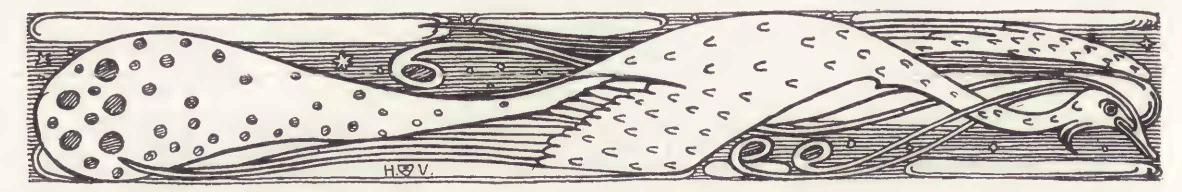
HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. *Ex libris. Radierung.*



HEINRICH VOGELER. »MELUSINEN-MÄRCHEN«. FEDER-ZEICHNUNG.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. »DRACHENTÖTER«. FEDER-ZEICHNUNG.





H. VOGELER. *»Wald-Märchen«. Feder-Zeichnung.*

handenen Märchen - Stoffen heraus entstanden, und die »sieben Raben« sind nur eine Maske, hinter der sieben schwarze Vögel ungestört ihr Wesen treiben dürfen. Es ist rührend gewesen, was die Verehrer, die ich ihm abgesprochen habe, von Heinrich Vogeler rühmten: dass da inmitten einer unnaiven Zeit ein Maler die alten, schlichten deutschen Märchen wieder empfände und ihnen Bilder gäbe und Ausdrücke, als ob sie von heute wären und jeden Augenblick sich wieder ereignen könnten. Das war sehr rührend, aber auch sehr falsch. Der Vorgang, aus dem diese radierten Blätter sich entwickelten, war wesentlich anders, wesentlich ernster und tiefer. Das war kein naiver Romantiker, der diese Blätter schuf, die er lange nach ihrer Vollendung mit dem zunächstliegenden Märchen-Namen verkleidete, das war ein Mensch unserer Zeit, ringend wie wir, wenig

ihm begegnet, entspringt, wie er sich seiner erwehrt, und mit welchen Mitteln er es unterwirft. Auch seine Radierungen dürfen von keinem anderen Standpunkte aus betrachtet werden. Man hat sie lange für die Träume eines späten Romantikers gehalten und das ist auch möglich, wenn man sie wirklich für Illustrationen derjenigen Märchen hält, von denen sie zufällig einen ihr handlungsloses Geheimnis halb erklärenden Namen haben. Aber weder die »Schlangen-Braut«, noch das »Frosch - Königs - Märchen« sind aus vor-

glücklich — wie wir, und voll komplizierter Empfindungen. Ein Mensch mit einer schon ganz bestimmten, aber sehr eng begrenzten Wirklichkeit um sich, zu der alles in Widerspruch stand, was er als Erlebnis oder Stimmung empfing, dem alles so fremd und unwahrscheinlich war, dass er es nur als Märchen erzählen und als einmal gewesen empfinden konnte. So entstanden diese Märchen, seine eigenen Märchen, Erlebnisse, die über seine Wirklichkeit hinausragten, und die er mit den wenigen Mitteln dieser Wirk-



HEINRICH VOGELER. »VERKÜNDIGUNG«. FEDER-ZEICHNUNG.



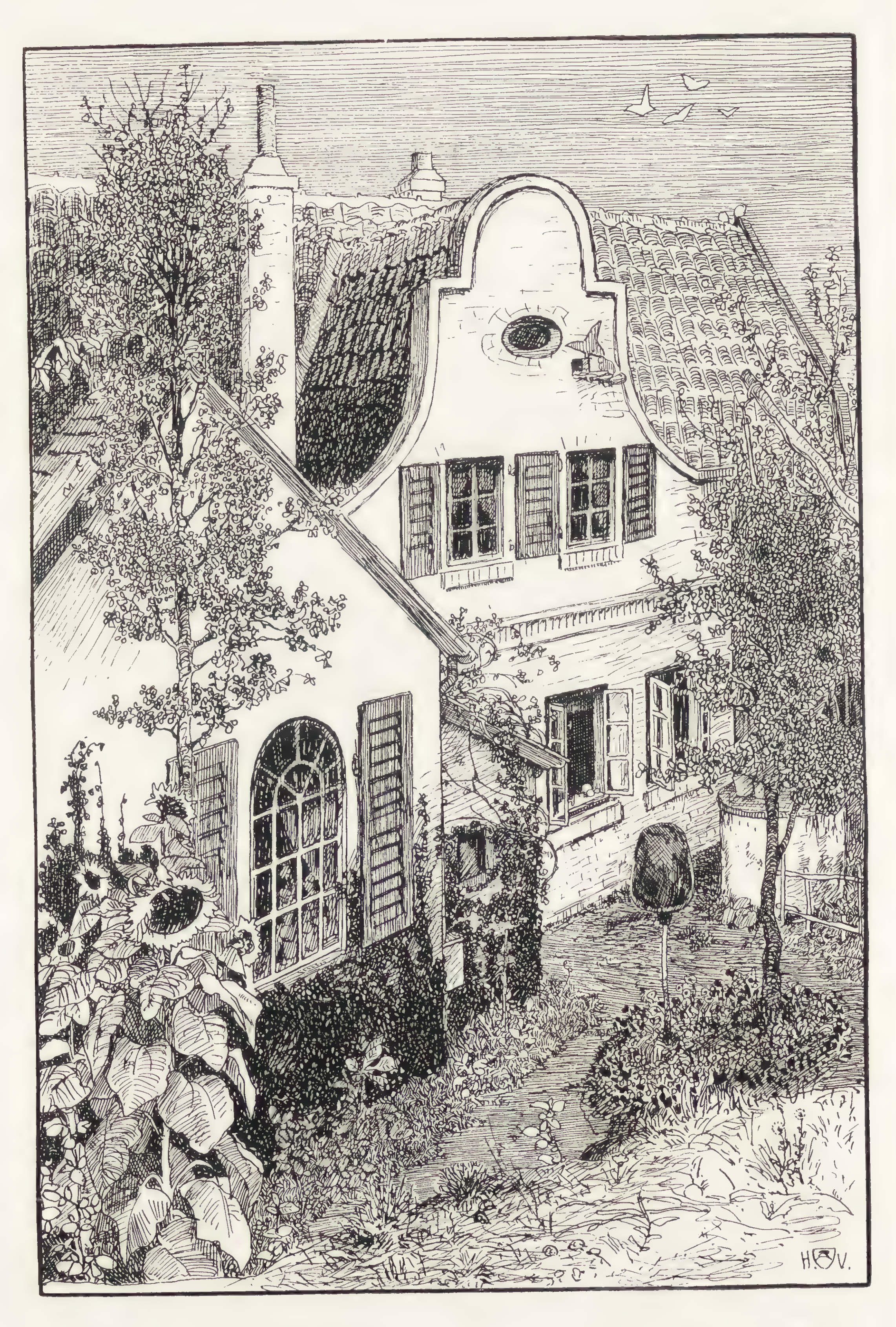
H. VOGELER—WORPSWEDE. *»Die Wunder-Blume«. Feder-Zeichnung.*

lichkeit auszusprechen sich bemühte. — Für Menschen von ganz entschiedener, nicht auf Breite angelegter Art gibt es immer an einer Stelle ihrer Entwickelung einen Kreuzweg, und man könnte zwei Geschichten über sie schreiben: indem man sie das einemal rechts gehen lässt und das anderemal links. Die beiden Geschichten gingen von diesem Punkte ab auseinander und würden, immer divergierender, zu ganz verschiedenen Zielen hinführen. Von diesen zwei Geschichten würde die eine notwendig trauriger, die andere notwendig glücklicher verlaufen müssen, beide aber können voll Bewegung sein und nicht ohne tragische Momente. Ich habe in diesem Falle die glücklichere Geschichte zu schreiben. Die Geschichte desjenigen, der, auf eine bestimmte Wirklichkeit angelegt, thatsächlich diese Wirklichkeit immer mehr und immer besser bestätigt sieht, dem immer weniger Befremdliches und Störendes geschieht, weil er immer fähiger wird, das Fremde in Eigenes umzudeuten, mit Eigenem auszusprechen und auf eigene Art zu erleben. Natürlich: es bleibt noch viel Fremdes übrig, und viel Grosses, welches sein Gleichgewicht gefährden könnte und das in sein harmonisches Leben sich nicht würde einfügen lassen, etwa wie ein Berg als Bau-Stein nicht benutzbar wäre; ja es bleiben vielleicht alle letzten grossen Dinge ausserhalb

dieser Wirklichkeit, die sich rundet, ohne ihrer zu bedürfen. Vor dem Einsamen, Heimatlosen, dessen Leben ein Flackern ist und ein Suchen nach ihnen, können sie heut oder morgen auftauchen in ihrer namenlosen vernichtenden Grösse, aber sie können ihm ebenso gut ewig verborgen bleiben, wenn sein irrender Fuss auf falschen Wegen zum Tode geht. Zu dieser angesiedelten, still umfriedeten Wirklichkeit aber, die wie eine kleine Stadt mit Mauern und Zinnen und Thoren und allem Nutz- und Schmuck-Werk grosser Städte im Thale liegt, können die allerletzten grossen Wahrheiten und Tiefen, obwohl sie dort nie eintreten werden und gleichsam ausserhalb des Bildes liegen, doch Beziehung haben: sie können ruhig und stetig auf sie einwirken, wie entfernte Sterne mit ihrem Licht und mit ihrer Anziehung auf Dinge wirken, die von ihnen



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. »TRÄUME«. FEDER-ZEICHNUNG.



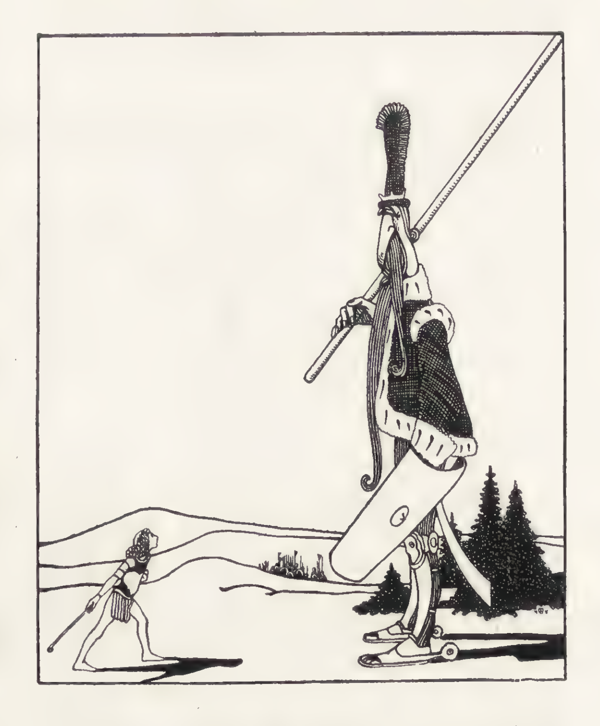
HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. »HINTER-HAUS«. FEDER-ZEICHNUNG.



nicht wissen. — Das also ist der Romantiker Heinrich Vogeler; ein Mensch, dessen ganzes Schicksal darauf gestellt war, ob er die Wirklichkeit, die in ihm angedeutet war und deren er bedurfte wie des Brotes, würde finden und ausbauen können zu einem Leben, zu einer Kunst, zu einem Künstler-Leben ganz eigener, unvergleichlicher Art. Heute nun kann man es mit aller Bestimmtheit aussprechen: dass es ihm gelungen ist, dies Problem zu lösen. Eine halbe Stunde kaum von dem Orte, wo ich diese Zeilen schreibe, ist ein Garten und ein Haus und ein Leben, das in Erfüllung gegangen ist, eine Welt, die sich entwickelt hat und wächst, und man wundert sich manchmal, dass nicht auch ein eigener Himmel mit dazu gehört mit einigen grossen und deutlichen Sternen und einer Sonne, welche ganz zarte Wiesen-Blumen mit besonderer Zärtlichkeit aufzieht und ziert. — Es ist eine Welt mit Beschränkungen und Mauern. Aber, der sie gebaut hat und besitzt, leugnet diese Mauern nicht und sucht sie nicht zu verdecken. Er schmückt sie und spricht von ihnen wie von etwas, was ihm auch gehört und er freut sich, dass sie schön sind und zu seinem Hause passen. Er hat sie öfters gemalt. Auf dem schönen Buchzeichen für den Baron Johann Knoop findet man sie, und auf dem grossen Bilde »Heimkehr« auch — und sie tragen gerade in diesem Bilde dazu bei, der Szene Weite zu geben und Grösse, und reden in ihrer Art von der Unendlichkeit und von dem Himmel, der dahinter anhebt. Es sind ganz eigentümliche Mauern; sie trennen nicht nur eine geschlossene Eigenart von den profanen Nachbarn ab, sie umgrenzen auch ein kleines Bild einer grossen Zukunft und scheiden es von der Gegenwart, von der Zeit, in der solche Erfüllungen noch nicht reifen.

Ich habe noch nie eine Wirklichkeit gesehen, die so reich ist und zugleich so thatsächlich und wirklich in jedem Augenblick. Die Wirklichkeit im Leben der Bauern erscheint uns so, wenn wir als Kinder auf Bilderbogen Darstellungen aus diesem Leben sehen. Da sind alle Verrichtungen natürlich und notwendig, einfach und gut; und wie aus diesem Leben, ganz von selbst, die Ernten kommen und das Brot, so kommt aus dem Leben Heinrich Vogeler's von selbst eine Kunst, die von seinem Heimats-Lande abhängig ist, die gute und schlechte Jahre hat, die seinen Fleiss, sein Vertrauen und Kraft und Liebe seiner Hände braucht, als ob sie sein Feld wäre und er Säemann und erntender Schnitter dieses Feldes.

Heinrich Vogeler hat sich frühzeitig (1892 schon) in einem Lande niedergelassen, über dessen Eigenart seit Jahren viel geschrieben worden ist, — nahe bei dem Dorfe, dessen Name seit dem Jahre 1895 so bekannt ist, als wäre dort eine entscheidende Schlacht geschlagen worden. Fritz Mackensen war hier sein Lehrer. Und auf den jungen Menschen mag seine überzeugende Energie, die an den gewaltigen Aufgaben der Natur gewachsen war, beinahe heroisch gewirkt



H. VOGELER. *»Der Riese Goliath«. Feder-Zeichnung.*



L. VOGELER. »*Der heilige Franz und die Fische*«. *Feder-Zeichnung.*

diese Kunst, wenn man sagt, dass das Land viel grösser ist als sie? Ich glaube nicht. Die Künstler, welche hier wohnen, wachsen noch. Noch sind sie mehr Abgeschlossene als Einsame. Aber wenn ihre Liebe nicht nachlässt, so werden sie vielleicht einmal Eingeweihte aller jener Stimmungen und Stunden sein, in welchen die erhabenen Einsamkeiten ihres Landes sich offenbaren. — Doch hier ist nur von H. Vogeler die Rede, und es ist zu sagen, dass er das Land nicht um der grossen Gesetze willen, die darin herrschen, liebt, sondern deshalb, weil es ihm Raum gegeben hat für seinen Garten, und weil seine grossen Winde ihm die Bäume biegen, die er gepflanzt hat, und weil aus seinen weiten Himmeln das Licht fliesst, zu dem seine Blumen sich schlank und zitternd erheben. Ihm ist es nicht um die Bäume zu thun, die irgendwo fern in der Haide stehen, Waisen, vom Winde gepflanzt und vom Zufall erzogen: er brauchte einen Platz,

haben. Er schloss sich eng an diesen Mann an, der sich schon das Recht errungen hatte, dieses Land zu lieben; von ihm geführt lernte er seine Heimat kennen: ein Adam, an der Hand Gottvaters, der noch atemlos ist vom letzten Schöpfungs-Tag.

Er sah nicht dasselbe, was jener sah, er liebte nicht, was jener liebte; aber dass er zum Sehen und Lieben kam, das dankt er dem erfahrenen Freunde, der von den vielen Schönheiten dieses Landes wusste und dessen Leben es war, die Wege zu suchen, die zu ihnen hinführen und über sie hinaus. Und er fand noch Andere, die sich hier angesiedelt hatten und auf ihre Art an dem Lande hingen, das übrigens auch heute noch in vielen Dingen unerkannt ist und unverkündet von der Kunst, die sich ihm angeschlossen hat. Ist es ein Vorwurf für

wo er *seine* Bäume aufrichten konnte, und die Blumen auf anderen Wiesen sind ihm wie die Sterne des Himmels, die man zwar lieben, von denen man aber nicht lernen kann. Und lernen wollte er von seinem Garten. Dort wollte er einzelne Dinge versammeln, Vertreter dessen, was in jenen weiten Ebenen wächst, zerstreut u. sinnlos sich wiederholend, — dort sollte für jedes seiner leisen Erlebnisse ein Sinnbild stehen, das selbst wieder

Schluss-Vignette.



H. VOGELER.

seine eigene Entwickelung hat, so dass es schien, als hörten seine Erlebnisse, deren Erinnerung an diese blühenden und welkenden und wieder blühenden Dinge gebunden war, nicht auf, sich zu verändern, als wüchsen sie, über ihr eigenes Dasein hinaus, unter den gütigen Himmeln ruhig weiter, gleich geliebten Verstorbenen, die man plötzlich, durch den Schleier des Todes hindurch, ruhig weiterwandeln sieht. Ihm verging nichts mehr. In seinem Garten blieb alles, was einmal dagewesen war, und eine jede liebe und schöne Stunde war wie Daphne und verwandelte sich in einen Baum mit schlanken, dunklen Blättern, die geheimnisvoll glänzten. Sein Leben stand immer um ihn und er stand immer mitten in seinem Leben. Das ist ganz wörtlich zu nehmen; denn er war selbst der Gärtner dieses Gartens, er setzte Bäume wie man Buchstaben setzt, wenn man ein Buch schreiben will, und wie Licht und Dunkel gingen die Frühlinge und die Winter über die Blätter dieses Buches. Und doch: dieser Vergleich trifft nur eine Seite der Sache. Über diesen Garten war ein sehr seltsamer



HEINRICH VOGELER — WORPSWEDE. *Hänsel und Gretel. Feder-Zeichnung.*



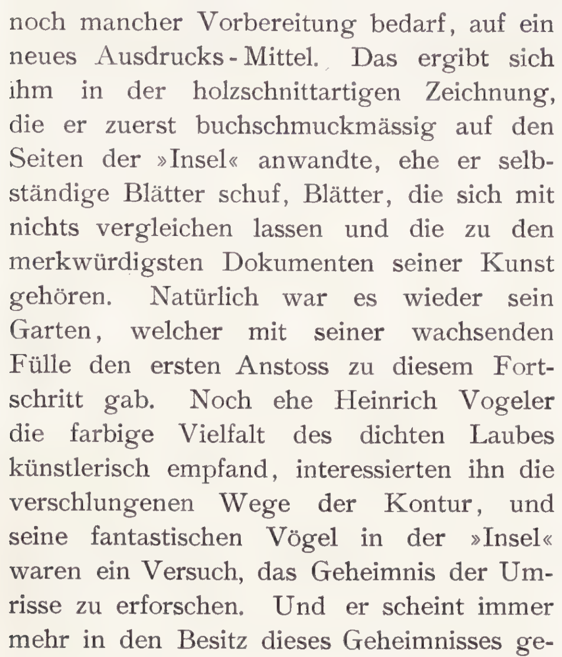
HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. *»Greifen-Horst«. Feder-Zeichnung.*

Gärtner gekommen, ein Dichter, der in seinen Garten einen Gedicht-Anfang setzte, und es der Natur überliess, nachdem er den Rhythmus angedeutet, das Gedicht fort zu führen; und ein Maler, der, von dem wild wachsenden Gedicht angeregt, ein Bild schuf, darin es nachgebildet war und den dieses Bild, das er gemalt, wieder zu einem neuen Versuch anleitete, bei dem er wieder wirklich Gärtner wurde. Es ist schwer zu sagen, und man sucht umsonst Bilder dafür, anzudeuten, was für eine Kette von Anregungen und Wechsel-Wirkungen diesen Garten mit Heinrich Vogeler's Kunst verbindet. Seine Blätter und Bilder sind dorten weiter gewachsen, bis sie wieder Anlass zu neuen Bildern geworden sind, und seine Kunst hat, an diesen Garten und seine Fortschritte sich haltend, viele Entwickelungen durchgemacht, ganz von selbst, und nur, um den neuen und grösseren Anforderungen, die sie vor sich sah, gerecht zu werden. Es ist kein Zufall, dass bei den frühen und mittleren Arbeiten Heinrich Vogeler's alles frühlinghaft wirkt; denn ein junger neuer Garten behält auch im Sommer jenes schlanke und schüttere

Wesen, etwas Grossmaschiges, und durch jede Masche sieht der Himmel durch. Später erst, als sein Garten dichter, seine Bäume grösser und reifer und seine Blumen unzählbar geworden waren, konnte Heinrich Vogeler vom Sommer erzählen; und das war nun auch *sein* Sommer. Schon auf einigen Bildern aus dem vorigen Jahre sieht man das Bestreben, jeden Platz auf der Leinwand auszufüllen, durchzuarbeiten, Ding neben Ding zu setzen; — dichte Gebüsche und schwere Bäume mit dunklem Laubwerk, in das helle Früchte verflochten sind, treten an Stelle jener schlanken mädchenhaften Bäume, die man auf seinen Blättern zu sehen gewohnt ist, und zugleich lässt er die Radierung, die mit ihren Schärfen und Härten seinem neuen Bedürfnis nicht mehr entspricht, fallen und wartet, da es zu Bildern



HEINRICH VOGELER — WORPSWEDE. *»Alte Hütte«. Aquarell.*



noch mancher Vorbereitung bedarf, auf ein neues Ausdrucks-Mittel. Das ergibt sich ihm in der holzschnittartigen Zeichnung, die er zuerst buchschmuckmässig auf den Seiten der »Insel« anwandte, ehe er selbständige Blätter schuf, Blätter, die sich mit nichts vergleichen lassen und die zu den merkwürdigsten Dokumenten seiner Kunst gehören. Natürlich war es wieder sein Garten, welcher mit seiner wachsenden Fülle den ersten Anstoss zu diesem Fortschritt gab. Noch ehe Heinrich Vogeler die farbige Vielfalt des dichten Laubes künstlerisch empfand, interessierten ihn die verschlungenen Wege der Kontur, und seine fantastischen Vögel in der »Insel« waren ein Versuch, das Geheimnis der Umrisse zu erforschen. Und er scheint immer mehr in den Besitz dieses Geheimnisses gekommen zu sein, denn seine Feder-Zeichnungen, weit entfernt davon, es zu verraten, zeigen eine Sicherheit der Linien, die nur ein Wissender ihnen geben konnte. Man erinnere sich irgend einer der in dem früheren Sonder-Heft*), das diese Zeitschrift Heinrich Vogeler gewidmet hat, reproduzierten Zeichnungen, des dürftigen Buch-Schmuckes, der Unsicherheit und Unreife der Linien-Führung und man halte das überraschende Blatt »Träume« daneben, das eine ganz ausgebildete Konturen-Sprache mühelos anwendet: man wird mir zugeben müssen, dass zwischen damals und jetzt mehr — innere und äussere — Fortschritte als Jahre liegen. Es ist natürlich nicht der reifere Garten allein, der das alles gemacht hat. Die »Insel« ist gegründet worden, die Raum und Anregung

*) April-Heft 1899 der Deutschen Kunst u. Dekoration.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. »MELUSINEN-MÄRCHEN«. ÖL-GEMÄLDE.

Dieses Gemälde, sowie diejenigen auf Seite 317, 319, 320, 322, 323 und 324 sind nach Platinotypieen des Kunst-Verlages *Ludwig Möller—Lübeck* reproduziert.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

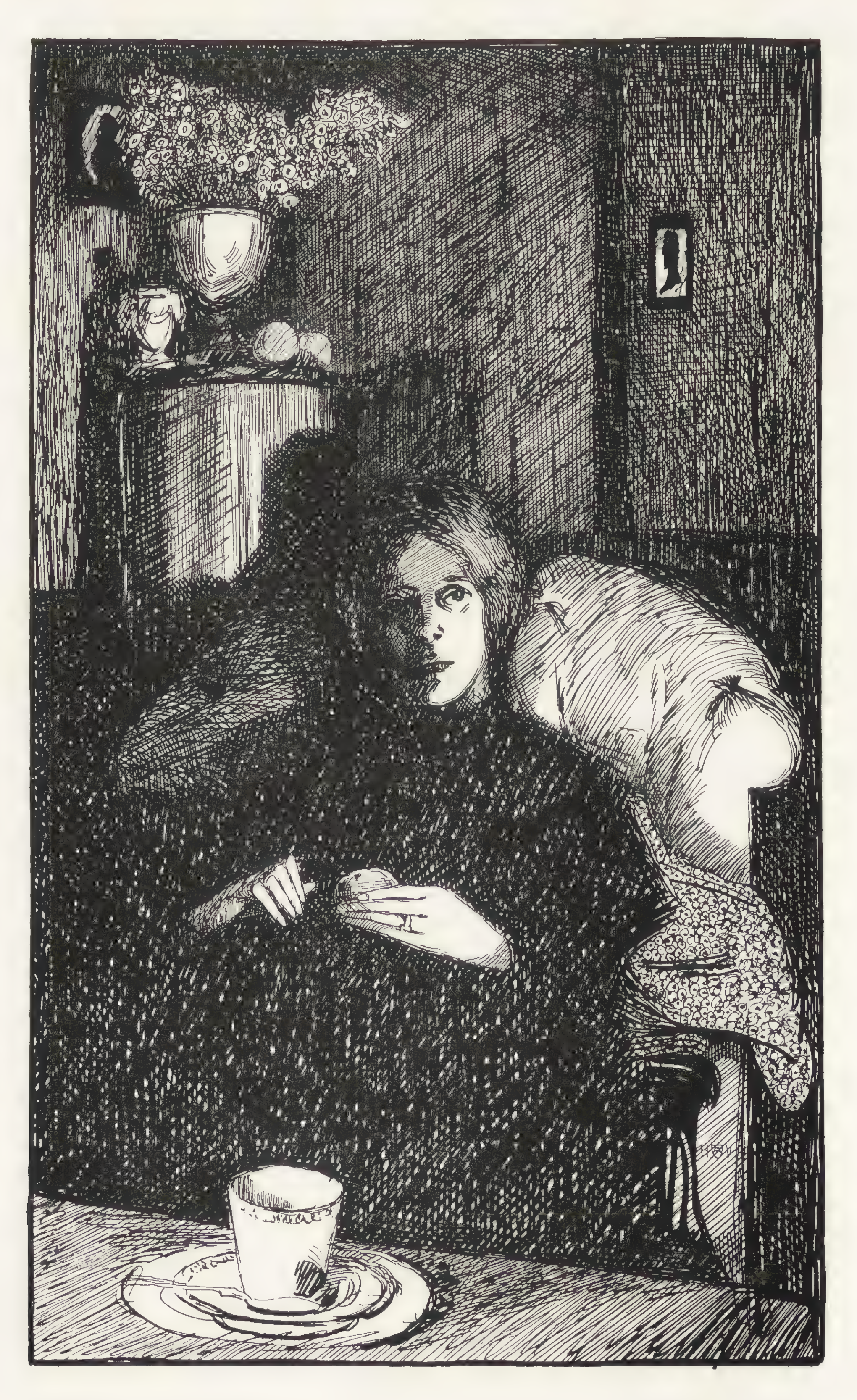
»MARIÄ VERKÜNDIGUNG«. ÖL-GEMÄLDE.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. *»Juni-Nacht«. Oel-Gemälde.*

bot, die Zeichnungen von Beardsly brachte, welche für Vogeler eine Offenbarung waren und die ihm endlich auch die Bekanntschaft mit Menschen vermittelte, deren grosse Kultur ihm wohlthat und deren Wesen ihn, weil es, gleich dem seinen, auf Verwirklichungen gestimmt war, mit fremdartiger Verwandtschaft nahe berührte.

Auch vorher schon hatte Vogeler kunstgewerbliche Ideen auszuführen versucht, und wenn auch sein Stil (den ich auch aus dem Wesen junger Gärten und nicht aus einer Empire-Empfindung heraus erklären möchte) schon damals ziemlich entwickelt war, so fehlte ihm doch die Kenntnis jeglichen Materials, und aus Konturen, mochten sie noch so sicher empfunden sein, liessen sich keine Dinge machen. Wenn man keinen Augenblick vergisst, dass in Vogeler's Leben der Drang zur Wirklichkeit eines der Leit-Motive war und die Ursache seiner ganzen eigentümlichen Persönlichkeit, wird man verstehen, wie wichtig es ihm war, Dinge zu bilden, d. h. einfache und schlichte Verwirklichungen seiner inneren Welt in den Alltag zu setzen und sich und andere damit zu umgeben. Im Kreise der »Insel« wuchs er in diese Aufgaben hinein unter jungen Freunden, welche die Stimmen aller Stoffe kannten und die schönen Melodieen, zu denen Silber und Damast und Seide und Glas zusammenklangen, zu komponieren wussten. Dort lernte er die Seele des Silbers verstehen und die jungfrauenhafte Art dieses stillen, ihm wahlverwandten Metalls, lernte in Silber Dinge dichten, und Lieder schreiben, die das Silber mit seiner glänzenden Stimme sang. Der wunderschöne Spiegel entstand damals mit seinem reichen, aus Ranken-Motiven, die ein grosser Vogel zusammenfasst, gebildeten Rahmen, die Silber-Leuchter mit dem unrealistisch, ganz im Sinne des Silbers, erfassten und doch so sicher durchgebildeten Tulpen-Motiv: lauter Dinge von ruhiger, natürlicher Wirklichkeit, die mit jenen schon erwähnten Zeichnungen in ergänzendem Verhältnis stehen. Denn die genaue Betrachtung und



HEINRICH VOGELER. FEDER-ZEICHNUNG.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. »FRÜHLINGS-ABEND«. ÖL-GEMÄLDF.



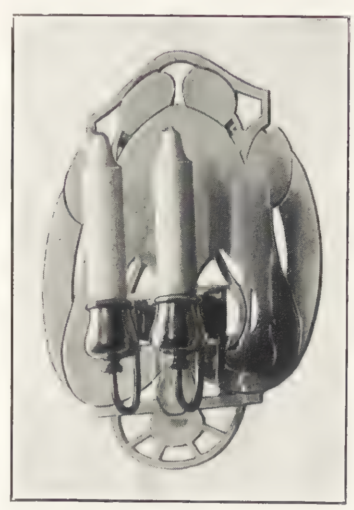
HEINRICH VOGELER — WORPSWEDE. *»Mai-Morgen«. Oel-Gemälde.*

Kenntnis eines Materials führt zu der Erfahrung, dass keine Stelle daran leer ist und jede anders als die nachbarliche, dass es keine Pausen und Lücken und Verlegenheiten, sondern nur Ausdruck gibt, und dass in diesem Reichtum, in diesem Überfluss der grosse Zauber schöner Dinge beruht und ihre Bedeutung für das Leben.

Die Erfahrungen, die Heinrich Vogeler an Silber und an Glas gemacht hatte, bestätigte ihm, als er ihn mit neuen Augen sah, sein wachsender Garten, der dieselbe Fülle von Farben und Formen aufwies, wie irgend ein kostbares Ding. Um das ganz zu begreifen, muss man wissen, wie das feuchte Klima dieses Landes auf alles einwirkt, wie kein Stück Holz an einem Bretter-Zaun farblos und fahl bleibt, wie unter dem Einfluss des Regens seine Adern aufleuchten, oder wie es beschlagen mit rauchigem Grün und übersponnen von den Fäden seltsamer Flechten wie mit Stücken von alten Altardecken und Mess-Gewändern bezogen scheint. Da kann man auf dem kleinsten Fleck seine Augen ruhen lassen, gewiss, eine Unmenge formaler und farbiger Anregungen zu empfangen. Hier, auf den Stämmen seiner Bäume oder auf irgend



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. DIE FRAUEN-KIRCHE ZU DRESDEN. AQUARELL.



H. VOGELER. *Wand-Leuchter.*
Ausgeführt von M. Seifert, Dresden.

einer alten Moor - Wand war das Prinzip der Applikation mit Resten bunter Seiden ebenso vorgebildet, wie der farbige Grund-Gedanke und die Malweise seiner neuen Bilder, die noch in der Entfaltung begriffen ist. — An der Grenze dieser Entwickelungen steht das kleine Bild: »Mai-Morgen«. Man betrachte, wie da die Luft gemalt ist, wie die Konturen der Dinge zittern in der frischen frühen Kühle des Sonnen-Aufgangs, wie alles voll Erwachen ist und Atem und Freude. Man glaubt, in dem Rhythmus der Umrisse das Schwingen der vielen Vogel-Stimmen zu fühlen, die diese einsame Stunde erfüllen, man glaubt zu sehen, wie die Farben immer mehr Licht empfangen und voller und dunkler werden, und dabei behält man doch das Bewusstsein des Bildes, das Gefühl von einem Bild-Moment, einem Moment der Ruhe, einem Höhepunkt, gleichsam dem Gipfel des Morgens, von dem es nun abwärts geht in das Thal des Tages.

In der »Verkündigung« geht diese Entwickelung, wenngleich nicht gleichmässig und etwas tastend, weiter. Wer vor dieses Bild tritt, dem wird vielleicht zuerst einfallen, dass er schon eine Verkündigung dieses Malers kennt, eine Radierung, die nicht zu den bekanntesten Blättern Vogeler's gehört, aber für jeden, der sie aufmerksam betrachtet, ganz unvergesslich ist. Aber auch dieses ist nicht die erste »Verkündigung« Heinrich Vogeler's. Die erste und allerschönste findet sich als Bleistift-Skizze in einem grossen alten Skizzen-Buch, das die Stelle eines Tage-Buches vertritt und die Erlebnisse der ersten Worpsweder Zeit zusammenfasst. Und damals war die »Verkündigung« Erlebnis für ihn. Damals, als das zarte schlanke Mädchen, das auch neben ihm und seiner Kunst sich entfaltete, wie eine Schwester und Gefährtin seines Gartens, zuerst in den Klängen seiner Guitarre Stimmen des Lebens und Glückes vernahm und lauschend an ihm vorbei in die Himmel schaute . . . Damals zeichnete er diese unvergleichliche Verkündigung als das erste Blatt eines Marienlebens, das Wirklichkeit wurde und still und wunderbar in Erfüllung ging. Und wieder musste er diese Verwirklichung abwarten, ehe er das Bild »Verkündigung« malen konnte. Seine Kunst, die mit dem Leben gleichen Schritt hält, konnte damals nur andeutungsweise, wie in hellseherischem Traume, jenes Bild festhalten, das später einmal entstehen sollte, wenn es nicht mehr Traum sein würde. In dem Bild ist alles reifer als in der Zeichnung: es verhält sich zu ihr wie die Wirklichkeit zum Traum. Es ist ausgeglichen in allen seinen Teilen, etwas von der Ruhe der Landschaft ist auch in Maria, etwas von der Stille des Himmels in dem singend-



H. VOGELER—WORPSWEDE. *Silberner Toilette-Spiegel.*
Ausgeführt von H. Wilkens & Söhne—Hemelingen.



H. VOGELER — WORPSWEDE: *Interieur.* Ausgeführt von Keller & Reiner — Berlin.

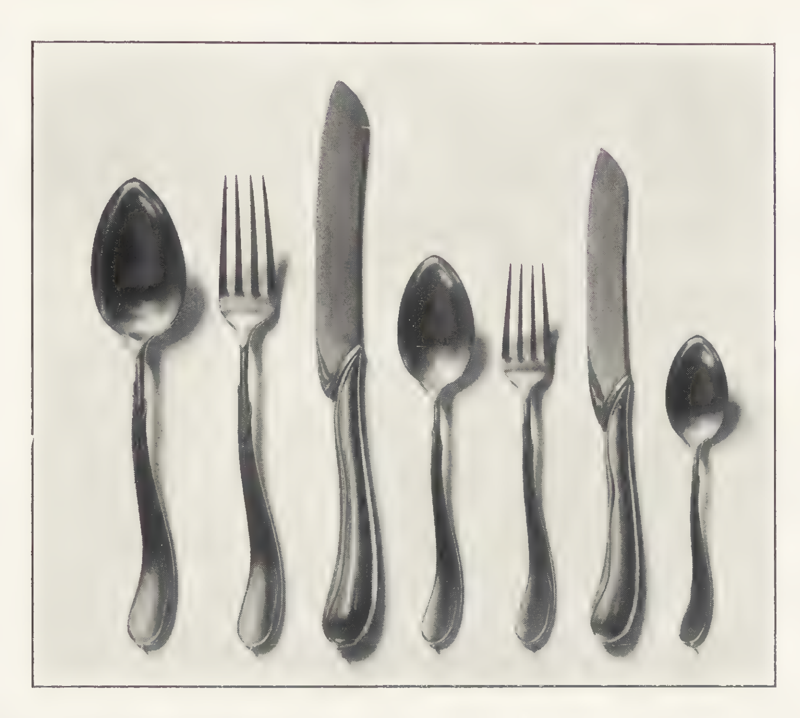
sagenden Engel, der sich zu ihr niederneigt. Der Inhalt ist nirgends zusammengedrängt, gleichmässig ist er über das ganze Bild ausgebreitet, darin aufgelöst wie Duft im Sommer-Tag. Das ist eine Tugend des Bildes, aber eine Abschwächung des Ausdrucks, auf den jene Zeichnung ausgeht mit einer einseitigen herben Gewaltsamkeit, die man nicht vergessen kann. Die Verkündigung ist dort ein Ereignis, hier, im Bilde, eine Stimmung. . . .

Und jenes alte »Skizzenbuch«, welches die erste »Verkündigung« enthält, ist voll von Ereignissen. In einfachen, oft biblischen Bildern sprechen sie sich aus und sie reden wie mit starker Stimme. Da ist eine Zeichnung, die »Fürbitte« heisst. Im Hintergrunde eine Eselin, bei der ein alter Mann sich beschäftigt, vorn ein Weib, eine Mutter, knieend, und man sieht dem Profil ihres Mundes, welcher spricht, die Grösse und Gewalt des Gebetes an, mit dem sie Gott überzeugen und überreden will. Sie kniet, und es scheinen Hunderte zu knieen, sie betet — und es ist, als ob die Mütter eines ganzen Volkes sich versammelt hätten, um Gott mit ihren vereinten Worten zu gewinnen. Es ist, als wäre die ganze Welt an diesem Gebete irgendwie beteiligt, — ebenso wie auf einem anderen Blatte, das »Ruhe auf der Flucht« überschrieben ist, alles an dem Feiertag und an der Rast teilzunehmen scheint, welche die heilige Familie in der Einsamkeit feiert. Dieses Blatt ist eine der einfachsten Kompositionen Heinrich Vogeler's. Wie die Fürbitte ganz von Stimmen erfüllt scheint, so ist hier alles voll Schweigsamkeit und Stille. Wachsam steht der Mann bei dem Tiere, in dessen Schatten sich die Mutter niedergelassen hat,

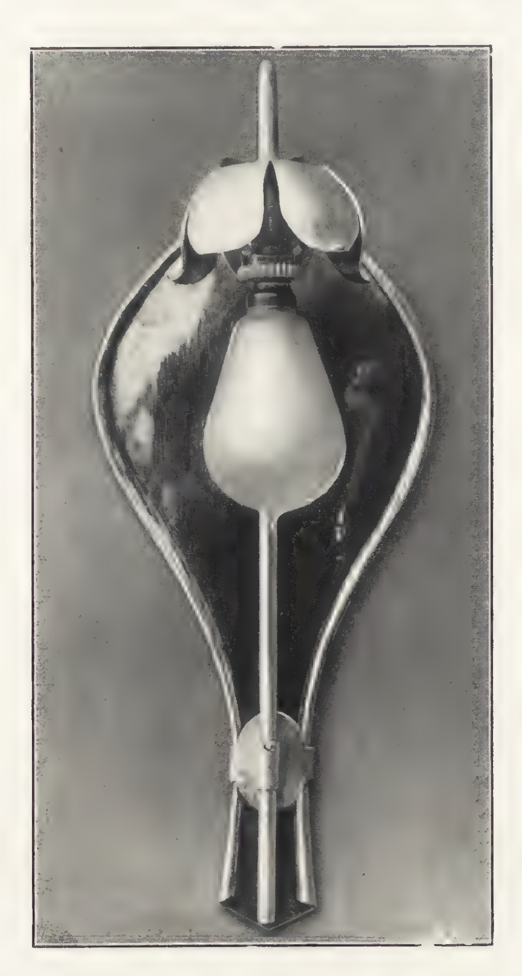
um ihrem Kinde die Brust zu reichen. Eine helle weite Landschaft breitet sich um die Gruppe aus und scheint alle Fremdheit zu verlieren und die Heimat derer zu werden, die sich ihr anvertrauen. Fern sieht man die Wege, die sie gekommen sind, und nur diese reden ganz leise von der Hast und Angst der Flucht, von dem Zurückschauen und Zurückhorchen und von dem Weiterziehn in eine fremde Zukunft und Ferne. — Es ist interessant, an der Hand dieses Skizzenbuches zu betrachten, wie sehr diese biblischen Stoffe, ähnlich wie früher die märchenhaften, nur Vorwände sind, die der Künstler ergreift, um seinen Skizzen und Entwürfen einen Namen zu geben. Die Anregung zu der Radierung von den sieben Schwänen kam nicht von dem Märchen her, und die Entwürfe dieses schönen Marienlebens sind nicht über dem Lesen der Bibel gereift. Es war wieder die Wirklichkeit, die sich diese Bilder schuf, und der Garten Heinrich Vogeler's, in dem sie sich irgendwo ereigneten. Dieser Garten senkt sich sanft gegen die Chaussee, und von seinen höhergelegenen Punkten sieht man über seine Mauer hinaus das tiefe flache Land mit seinen Wiesen und den kleinen viereckigen Gärten, mit seinen grossen heroischen Baum-Gruppen und den Wegen und Wasserläufen, die kommen und gehen. Heinrich Vogeler hat diese Formen eigentlich nie gemalt, aber, wenn er im Bewusstsein dieser Ebenen, die ihn auf allen Seiten umgaben, in seinem Garten ging, dann fühlte er auch diesen als ein Stück jener weiten offenen Welt, als ein Stück Ebene und Grösse. Und man kann geradezu sagen, dass es der Geist der Ebene ist, der sich in diesen Zeichnungen hinter den biblischen Stoffen verbirgt. Das ist kein Zufall, denn auch die Bibel ist voll Ebene; das Ziehen von Menschen und Herden auf weithin übersehbaren Wegen gehört ebenso zu ihr wie die weiten gewaltigen Himmel des Tages und der Nacht, die auf den einfachen Linien des Horizontes aufruhen. Diese Himmel kennt Heinrich Vogeler in ihrer nächtlichen Grösse, für die er den schönsten und überzeugendsten Ausdruck gefunden hat auf jenem Blatte, da er die Sternen-Nacht des Firmamentes ganz erfüllt mit den hochragenden Gestalten von drei oder vier Engeln, die singend neben einander stehen. Ihre erhobenen Häupter sind in der Höhe des Himmels, während der Saum ihrer langen, weichen, gleitenden Gewänder die



H. VOGELER: *Thür-Ausbildung.* Ausgef. von Keller & Reiner—Berlin.



H. VOGELER. GEBRAUCHS-SILBERZEUG FÜR »MAISON MODERNE«, PARIS. Ausgef. v. H. Wilkens & Söhne.





H. VOGELER: WAND-BELEUCHTUNGS-KÖRPER. Ausgeführt von Keller & Reiner—Berlin.



H. VOGELER—WORPSWEDE. SILBERNE TAFEL-AUFSÄTZE FÜR »MAISON MODERNE«, PARIS.
Ausgeführt von H. Wilkens & Söhne—Hemelingen.

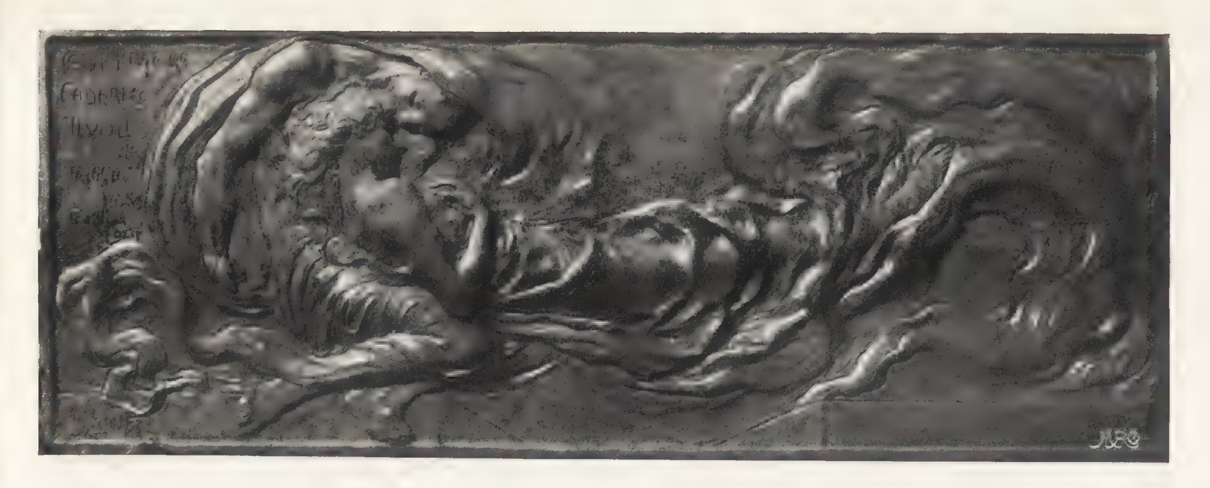


H. VOGELER—WORPSWEDE. SILBERNE TAFEL-LEUCHTER FÜR »MAISON MODERNE«, PARIS.
Ausgeführt von H. Wilkens & Söhne—Hemelingen.

Baum-Gruppen streift und wie Nachtwind an die Herden und Hirten rührt, über denen sie die bethlehemitische Botschaft singen. Auch dieses ist eine von den Zeichnungen in dem grossen alten Skizzenbuche. Und wenn Vogeler auch aus diesem Blatte ein Bild macht, so wird es vielleicht das schönste von seinen Bildern sein, denn seine Malerei scheint mir besonders geeignet, das Geheimnis dieser heiligen Nacht mit verhaltener Farbigkeit zu erzählen. Denn eine Kunst, welche, wie die Vogeler's, auf das Leben angewiesen ist, wird diesen Weg immer gehen müssen; sie wird, von der Breite des Lebens lernend, an das Leben sich gewöhnend, stiller und ausgeglichener werden, als manche andere Kunst, aber sie wird an Eindringlichkeit und Tiefe verlieren. Man kann sich eine Kunst denken, welche allmählich zu Bildern aufwächst, in denen alles auf der Höhe jenes Ausdrucks steht, wie er in der Vogeler'schen Zeichnung zur Verkündigung einmal gefunden worden ist. Dieses aber ist die Kunst Heinrich Vogeler's nicht. Eine Kunst, die auf solche Offenbarungen ausginge, müsste sich notwendig vom Leben entfernen, denn das Leben ist ein geheimnisvolles Nebeneinander unverkündeter Gesetze, keine Offenbarung. Eine solche Kunst (und es ist die ganz grosse Kunst, die Kunst der grossen Menschen) müsste nicht auf Wirklichkeiten warten und über alle Erfüllungen ungeduldig hinausgehen. Das Leben, mit dem eine solche Kunst in Wechsel-Beziehung stünde, das Leben, aus dem eine solche Kunst käme, *kann* jetzt noch nicht gelebt werden. Es ist ein zukünftiges Leben und die Kunst, die grosse Kunst, ist ein Stück dieser Zukunft, und wer sie jetzt hat und schafft, hat noch kein Leben dazu und ist heimatlos und fremd in der Zeit. Und trotzdem ist dies die grosse und feierliche Hoffnung, die wir alle haben, dass die Erde nicht kalt wird, ehe dieser erhabene und ferne Zusammenschluss, der den Ganzgrossen eine Heimat gibt, geschieht; dass das Leben einmal so gross sein wird, dass die grosse Kunst daraus entspringt, die jetzt fremd und ohne Zusammenhang über den Ländern liegt wie das Abendrot über den Strassen der Städte. — Und darum muss man Heinrich Vogeler seinen kleinlichen Verehrern fortnehmen und diejenigen auf ihn verweisen, welche in jener entfernten Synthese die einzige Erfüllung sehen, neben die gehalten, alle anderen Erfüllungen nur leisere Sehnsüchte sind. Sie werden ihn als einen Vorläufer empfinden, als einen bescheidenen und kleinen Anfänger grosser Zukünfte. Und sie werden ihm damit mehr Ehre anthun, als seine früheren Lober mit ihrer Begeisterung. — Natürlich weiss ich, dass ich ihn damit sehr vielen entfremde, um ihn ganz wenigen zu geben.

RAINER MARIA RILKE—WESTERWEDE.





LEONARDO BISTOLFI — TURIN.

Das moderne Italien hat seinen höchsten Ruhmes-Titel vielleicht auf dem Gebiete der plastischen Kunst zu verzeichnen. Die Skulptur hat namentlich in Ober-Italien, in Piemont und in der Lombardei, eine Entwickelung erfahren, welche ihr eine Stellung in der vordersten Reihe europäischen Kunst-Schaffens sichert. Ja es sind dort sogar zwei Schulen von ausgeprägter Eigenart entstanden: der »malerische« Realismus, wie er in *Paul Troubetzkoy* seinen Meister anerkennt, und der Idealismus, wie ihn *Leonardo Bistolfi* vertritt. — Wenn die Plastik der Gegenwart in Auguste Rodin den mächtigsten Beschwörer des Lebens und des von Leidenschaften gequälten Fleisches ihr eigen nennt, wenn ihr Konstantin Meunier die endgültigen Ausdrucks-Formen für das fiebernde Treiben unserer industriellen Epoche gegeben hat; wenn sie in Paul Troubetzkoy — der zwar auch russisches Blut in den Adern hat, aber der Geburt, Erziehung und Ausbildung nach durchaus Italiener ist — wenn sie in Troubetzkoy den ausschlaggebenden Impressionisten erblickt, so wurde sie von dem anderen italienischen Meister, von Leonardo Bistolfi, bereichert durch eine feine, poetische Vergeistigung und durch ungewöhnliche gedankliche Vertiefung.

Bistolfi ist geboren in Piemont, zu Casale Monferrato bei Turin im Jahre 1859. Sein Lebenslauf bietet keine bemerkenswerten Ereignisse, es sei denn in den einzelnen Etappen seiner geistigen Entwickelung: er studierte einige Zeit an der Mailänder Akademie, dann an derjenigen zu Turin, wo er seine Ausbildung beendigte und jetzt auch seine bleibende Heimat gefunden hat.

Das, was bei Betrachtung des Werkes Bistolfi's am schärfsten hervortritt, ist, dass seine plastischen Schöpfungen alle aus einem Bedürfnisse nach gefühlsmässigem Ausdrucke, aus Poesie hervorgegangen sind, nicht aber aus technischen Neigungen oder aus der einfachen Liebe zur Form. Dieser unerschöpfliche Reichtum an poetischem Inhalte stellt sein Werk auf eine Stufe, welche nur von wenigen seiner Kunst-Genossen erreicht wurde. Und was vom Gedanken-Gehalte gesagt wurde, das gilt auch von der materiellen Form: sie ist unabhängig vom Einflusse der akademischen Schul-Manier, sie ist durchaus selbständig, aufrichtig, ebenso verfeinert als vernünftig. Eine Natur, die ganz aufgeht in einer aussergewöhnlichen Sensibilität, die ganz erfüllt ist von den schwersten Problemen des Lebens, eine feurige, leidenschaftliche Seele, dabei aber von einer unverfälschten Aufrichtigkeit des Empfindens: so vermochte er der plastischen Kunst einen neuen Geist einzuhauchen. — Er begann als sentimentaler Realist, anschliessend an Cremona, den grossen Mailänder Maler, auf den auch der Impressionismus Troubetzkoy's zurück geht. Dann machte er eine radikale Periode durch,



LEONARDO BISTOLFI—TURIN. *»Die Bräute des Todes«.*

»Le spose della morte«: Bas-Relief eines Familien-Grabmales.

welche die Bürger entsetzte: eine Gruppe von »Wäscherinnen« wurde wegen ihrer unerbittlich-ernsten, derben Realistik als anstössig abgelehnt. Allein in einer Serie kleiner Gruppen mit ländlichen Sujets zeigt er schon bald die späteren Haupt-Karakter-Züge seiner Kunst: den Sinn für die Poesie des Freilichts, für die malerische Erscheinung der plastischen Form. Für Bistolfi ist die plastische Form untrennbar von der Luft, welche sie umhüllt, und auch von der Farbe, welche sie schmückt. Er ist daher unablässig bemüht, mit durchaus plastischen Mitteln diesem Sinn für atmosphärische Umhüllung und der Farbe genug zu thun. Dieses Bestreben hat ihn dazu geführt, das Halb-Dunkel mit einer Eindringlichkeit zu studieren, welche den meisten Bildhauern gänzlich fremd ist, und ferner die Darstellungs-Mittel zu einer Feinheit auszubilden, deren der Bildhauer, wenn er nur die exakte Form, losgelöst von ihrem Milieu, darstellen will, gar nicht bedarf. Diese »malerische« Tendenz, welche die Form in ihrem Milieu zu erfassen sucht, d. h. in ihrem Leben, getränkt von Luft und strotzend von Licht, tritt am stärksten in seinen Bas-Reliefs hervor. Er beschränkt sich in ihnen nicht darauf, nur die Formen in entsprechenden Verkürzungen auf der Bild-Fläche zu verteilen und die Abstände der Flächen zu verringern: seine Absicht ist eine ganz andere. Vermittelst einer wohlberechneten Betonung der Konturen und einer Verstärkung der Wirkungen des darüber spielenden Lichtes ist es ihm gelungen, den Eindruck einer ganz von Luft und Licht umhüllten, innerhalb ihres Milieus lebendigen Form hervorzurufen. Man hat ihm oft den Vorwurf gemacht, dass er mit dieser »malerischen« Tendenz die Grenzen der plastischen Kunst überschritte; mit Unrecht! Denn wenn sich die



LEONARDO BISTOLFI—TURIN. *Relief für das Grabmal eines Dichters in Turin.*

Bildhauerei nicht nur auf eine Nachahmung der Vergangenheit beschränken soll, so bleibt ihr vielleicht kein anderer Weg zum weiteren Voranschreiten als dieser.

Bistolfi hat nun sein Können in den Dienst eines poetischen Stoff-Gebietes gestellt, das innerhalb der Skulptur der Gegenwart kaum seines Gleichen hat. Man hat ihn den »*Bildhauer des Todes*« genannt, denn sein Talent hat sich thatsächlich vorzugsweise bei der Schaffung von Grab-Denkmälern entfaltet. Die philosophische Grundlage dieser Folge grosser, im edelsten Sinne dekorativer Kompositionen ist die Idee, dass der Tod nicht der abscheuerweckende Feind der Menschheit sei, sondern



LEONARDO BISTOLFI—TURIN. *Grabmal der Familie Durio zu Turin.*



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.



»IL DOLORE CONFORTATO DALLE MEMORIE«. — »DER TROST«.
BAS-RELIEF AM GRAB-MAL DER FAMILIE DURIO ZU TURIN.



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.

TEIL-ANSICHT DES GRABMALES »DIE SCHÖNHEIT DES TODES«
FÜR SEBAST. GRANDIS ZU BORGO S. DALMAZZO (PIEMONT).



LEONARDO BISTOLFI—TURIN. *»Die Schönheit des Todes«. Grabmal.*

vielmehr das Komplement des Lebens in der heiteren Kette der elementaren Erscheinungs-Formen. Diesem erhabenen und frohen Gedanken hat er in seinen Allegorien einen tief- und klarempfundenen Ausdruck von edler Eigenart und Ausgestaltung verliehen; vor allem in seiner »*Sphinx*«, einer vorzüglichen Gewand-Figur. Sie blickt geheimnisvoll zwischen steil in die klaren Lüfte emporragenden, weissen Lilien herab auf die unruhigen Leidenschaften, als deren Symbol die Mohn-Blumen auftreten. In der »*Schönheit des Todes*« hat Bistolfi dann das Wesen und die unvergängliche Jugend des vom vergänglichen Fleische befreiten Genius symbolisiert, in den »*Todes-Bräuten*« die Sucher-Seelen, welche endlich im Jenseits die Vollendung fanden, nach welcher sie sich hienieden vergeblich gesehnt, in »*Ein Traum*« die verklärte Gestalt der geliebten Gattin, welche sich dem Auge des Gatten entschleiert als die, welche sie einst war in schönen Tagen. In der Kunst Bistolfi's verbindet sich das Symbolische mit einer Harmonie und Grazie, welche ihre Wirkung selbst auf diejenigen nicht ganz verfehlt, die sonst der Allegorie abgeneigt sind. Doch das Grabmal ist nicht das einzige Gebiet seiner Thätigkeit. Seine Projekte zu den Denkmälern für Garibaldi, den Herzog von Aosta und die Gebrüder Cairoli haben die ganze Bildhauerei Italiens revolutioniert, indem sie eine ganz neue Auffassung des Monumentalen hervorriefen; poetisch in der Idee, organisch in der Konstruktion, modern in den ornamentalen Formen, inspiriert von der Natur und nicht von den klassischen Mustern; so bedeuteten sie einen solchen Fortschritt, dass man wohl von einer »neuen Kunst« sprechen durfte.

Allein dieser Dichter schwerer, tiefer Gedanken ist auch als dekorativer Künstler von Bedeutung: Plaketten, Medaillen, Buch-Einbände, Illustrationen von ausserordentlicher Feinheit sind aus seinem Atelier hervorgegangen (vergl. auch das Plakat der *Turiner Ausstellung,* welches diesem Hefte in Verkleinerung als *farbige Kunst-Beilage* dient); er ist sogar Maler und Landschafter. Ein ganzer Mann, Dichter und Bildner zugleich, ist er auch kein Fremdling in der Litteratur und in der Musik; seine Seele ist offen für jede Erscheinungs-Form des Schönen und sein Geist ist mächtig in allen Bezirken der Kunst. — DR. E. THOVEZ—TURIN.



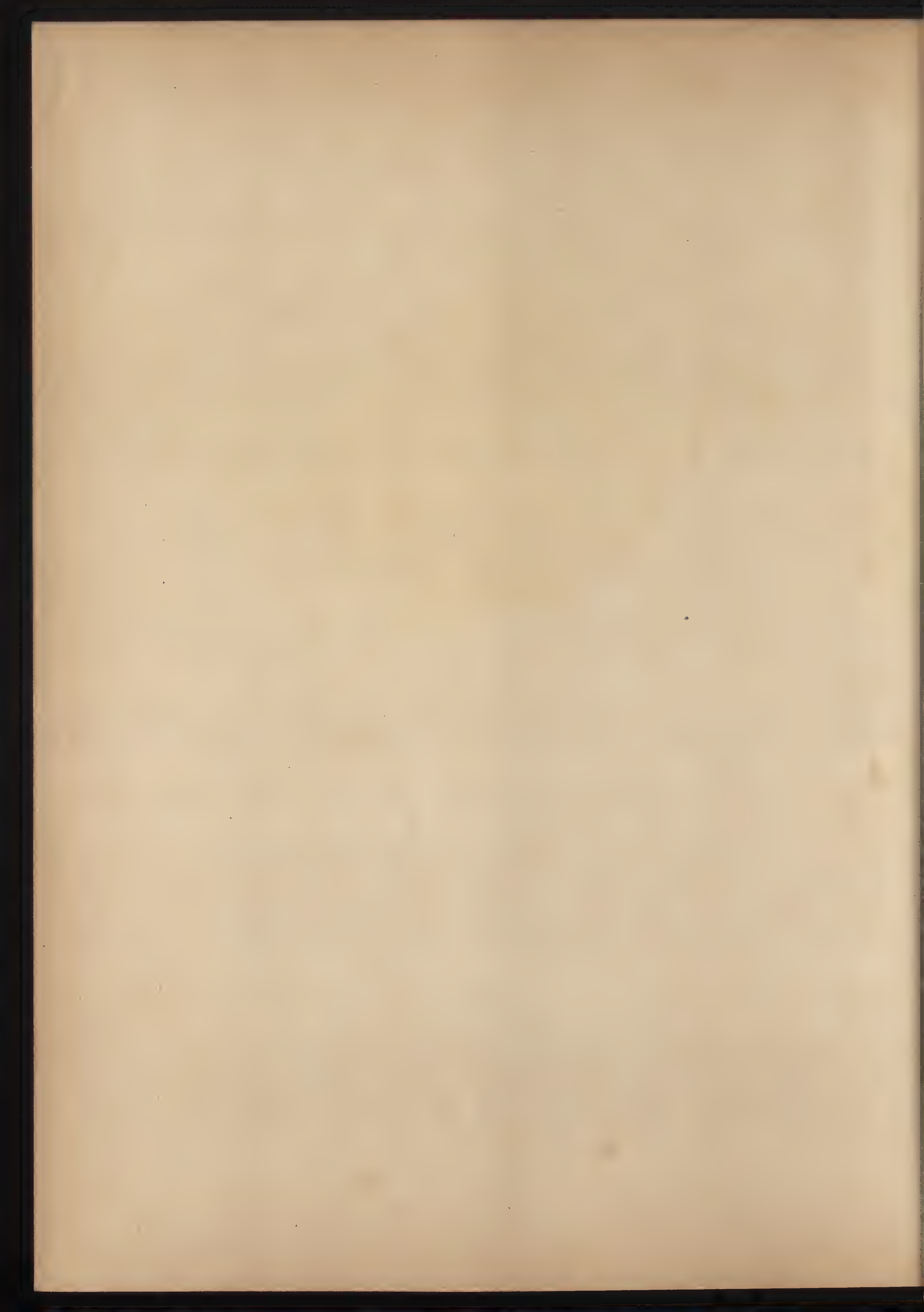
LEONARDO BISTOLFI—TURIN. »DIE SPHINX«. GRAB-DENKMAL.



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.

PLAKAT DER AUSSTELLUNG ZU TURIN 1902 (1/6 NAT. GRÖSSE).

BEILAGE ZUR DEUTSCHEN KUNST UND DEKORATION, DARMSTADT





Silberner Tafel-Aufsatz für die Kgl. Porzellan-Manufaktur in Berlin.

Franz Metzner ~ Berlin-Friedenau.

Als vor zwei Jahren in dieser Zeitschrift zum ersten Male die Aufmerksamkeit auf den Berliner Bildhauer Franz Metzner gelenkt wurde, standen des jungen Künstlers Arbeiten für die Königliche Porzellan-Manufaktur im Vordergrunde seiner Thätigkeit. Doch zugleich bewiesen eine Reihe anderer Arbeiten, dass seine höchste Sehnsucht zu freien Schöpfungen hinstrebte, in denen er ohne Zwang sich ganz seiner Fantasie hingeben könnte. Ohne dass er selbst sich dessen bewusst ward, stand er dabei geraume Zeit hindurch, auch da, wo er an einen ganz anderen Stoff, an Bronze oder Marmor, dachte, immer noch unter dem Einfluss der Eigenart des Materials, dem er so treu gedient hatte. Überdies kamen neue Aufträge der Berliner Manufaktur hinzu, die ihn wieder in den früheren Kreis seiner Thätigkeit zurückriefen. Doch seine dekorative Sprache wurde auch hier langsam eine andere. Die grosse Vase, um deren Wölbung vier Mädchen-Gestalten im Reigen sich schmiegen — das Stück hat eine Grösse von anderthalb Metern —, die kleinere Vase mit dem anmutigen Kinde, das aus einer Quelle zu schöpfen scheint, der Tafel-Aufsatz mit der sitzenden Figur, die eine heranschleichende Eidechse beobachtet, zeigen das ganz deutlich. Die figürliche Dekoration hat hier, so sehr auch auf den Karakter des Porzellans Rücksicht genommen ist, etwas viel Freieres, Selbständigeres als bei den älteren Sachen. Der Bildhauer hat den Kunstgewerbler fast schon in den Hintergrund gedrängt. Alles ist auf das Spiel der Formen und den Rhythmus der Linien hin gearbeitet, und während die vier Figuren der grossen Vase noch als Hoch-Reliefs aus der Fläche des zu schmückenden Gefässes herausmodelliert sind, haben die beiden anderen Gestalten eine ganz selbständige Bedeutung. Von diesen Arbeiten zu den neuen Schöpfungen Metzner's, die wir diesmal im Bilde vorführen, ist der Weg nicht weit. Und nun ist auch der Porzellan-Karakter hier, wo er nicht mehr festgehalten zu werden brauchte, endgültig überwunden.



FRANZ METZNER—BERLIN. *Oberer Teil einer 2 Meter hohen Vase.*
Ausgeführt von der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin.

Nur eins hat Metzner von jenen kunstgewerblichen Aufgaben sich bewahrt: ein starkes Gefühl für das dekorative Amt der Plastik überhaupt. Aber er steigert nun seine dekorative Manier von innen heraus und beseelt sie mit einer ernsten und packenden Empfindung. Es ist ein grosser Zug in all diesen Kompositionen, ein Gefühl für den sinnlichen Reiz der Form und für ihre symbolische Kraft, wie ihn nur unsere besten Plastiker besitzen. Die technische Geschicklichkeit, die sich darin kundgibt, nehmen wir als etwas Selbstverständliches an, der Schwerpunkt liegt auf dem rein künstlerischen Gehalt, auf der Stimmung, die sich in ganz individuellem Ausdruck hier offenbart. Bei dem imposanten Profil der maskenartigen Kopfstudie, bei der von einer Stein-Platte als Hoch-Relief sich abhebenden männlichen Figur, die eine verzweiflungsvolle Sehnsucht zu verkörpern scheint, bei dem entzückenden Silber-Figürchen des Babys, das mit so liebevollem realistischem Sinn beobachtet ist, überall herrscht eine kluge, von aller Kleinlichkeit weit entfernten Vereinfachung der gegebenen Formen, eine wundervolle Harmonie des linearen Aufbaus. — Der Entwurf Metzner's zu dem Berliner Richard Wagner-Denkmal ist eine Arbeit, welche die höchste Beachtung verdient. Bei den beiden Wettbewerben um dies Monument, in denen schliesslich das recht triviale Modell eines anderen Bildhauers den Preis und den Ausführungs-Auftrag errang, war kein Entwurf, der diesem gleichkam. Kein einziger von allen, die sich an der Konkurrenz beteiligten, ist der Lösung der grossen Aufgabe so nahe gekommen wie Metzner mit dieser grüblerischen Wagner-Figur und mit den offensichtlich von Bartholomé's Toten-Denkmal angeregten Relief-Gruppen der ernsten architektonischen Umrahmung (vgl. Seite 410, 411 des Juni-Heftes dies. Zeitschr., IV. Jahrgang 1901). Mag diese Arbeit auch noch nicht ein völliges Gelingen bedeuten, so erweckt sie doch die grössten Hoffnungen auf eine monumentale Thätigkeit Metzner's, deren Entwickelung wir mit Spannung entgegensehen. Dr. Max Osborn—Berlin.

WETTBEWERB UM EIN BISMARCK-DENKMAL ZU HAMBURG. Fast unmittelbar nach dem Ableben des Fürsten Otto von Bismarck bildete sich in Hamburg ein Komitee, um die Mittel für die Errichtung eines Denkmals aufzubringen. In kurzer Zeit war an freiwilligen Beiträgen nahezu eine halbe Million Mark zusammengeflossen. Infolgedessen fasste man den Entschluss, das Denkmal nicht an der idyllischen Alster, sondern auf dem hohen Ufer der Elbe zu erbauen, wo es ein Wahrzeichen der Stadt für alle von fern her eintreffenden Schiffe werden sollte. Die Elb-Höhe, die sich halbmondförmig zwischen dem Millernthor-Damm und der Kersten Miles - Brücke vorschiebt, bildet in der That einen Stand - Ort von seltener Grossartigkeit, und der Erfolg des im Juni v. Js. ausgeschriebenen Wettbewerbes hat mit seinen 219 Einsendungen bewiesen, welche grosse Teilnahme die gesamte Künstlerschaft Deutschlands dieser verlockenden Aufgabe entgegenbrachte. Dieses Moment giebt uns die Veranlassung, auch jetzt noch auf das Ergebnis des Wettbewerbes zurückzukommen, nachdem wir einem Bericht über die bereits im Januar stattgehabte Entscheidung, unserer Sonder-Hefte wegen, nicht sogleich den für diese Sache nötigen Platz einräumen konnten.



FRANZ METZNER—BERLIN. *Porzellan - Vase.*
Ausgeführt von der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin.

Das Preis-Gericht setzte sich aus drei Architekten: *Haller*—Hamburg, *Camillo Sitte*—Wien und *Wallot*—Dresden, drei Bildhauern bezw. Kunst-Gelehrten: *Diez*—Dresden, *Maison*—München und Dr. *Treu*—Dresden und drei Vertretern der Stadt Hamburg zusammen. Die Aufstellung der Entwürfe, von denen etwa 100 in Gyps-Modellen, die übrigen in Zeichnungen vorgeführt waren, bot der dafür erforderlichen Fläche von etwa 5000 qm wegen nicht geringe Schwierigkeiten, wurde dann aber in der Halle des Velodroms mit meisterhafter Übersichtlichkeit arrangiert. An erster Stelle steht der Entwurf des Bildhauers Herrn Hugo Lederer und Architekten Herrn E. Schaudt—Berlin, ein Monument von gewaltiger Wucht der Empfindung, grossartig, sowohl



FRANZ METZNER—BERLIN. »WEINENDE SEELE«. TEIL EINES RELIEFS.



FRANZ METZNER—BERLIN. DETAIL DES RICHARD WAGNER-DENKMALS.



FRANZ METZNER—BERLIN.

PREISGEKRÖNTER ENTWURF FÜR EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL IN BERLIN.



FRANZ METZNER—BERLIN. STUDIEN-KOPF ZUR STATUE »DER HERRSCHER«.



FRANZ METZNER—BERLIN. TEIL VOM RELIEF: »DER WEG DER EINSAMKEIT«. BRONZE U. STEIN.

in seiner architektonischen Entwickelung, wie in seinem figuralen Aufbau und Schmuck. So einstimmig sich das Preis-Gericht nach eingehender Würdigung all der vielen Arbeiten für die höchste Prämiierung gerade dieses Entwurfes entschied, so einstimmig wurde derselbe später auch vom Denkmal-Komitee für die Ausführung angenommen, trotz der vielfach geteilten Meinung der Bevölkerung. — Ausser diesem ersten Preise von 10 000 Mk. sind drei zweite Preise von 5000 Mk., drei dritte von 2000 Mk. und vier vierte von 1000 Mk. zur Verteilung gelangt. Unter den mit einem zweiten Preise ausgezeichneten Arbeiten fand bei den Juroren den meisten Beifall derjenige von *H. Hundrieser* — Charlottenburg, der den Fürsten als Kürassier mit umgehängtem Mantel dargestellt hatte. Die beiden anderen zweiten Preise fielen an Bildhauer *Ed. Beyrer jun.* und Architekt *Franz Rank* —München und an den Architekten *William Müller*—Berlin, welch letzterer als Haupt-Motiv von einem hohen Unterbau herab einen ungeheuren, liegenden Löwen weit in die Lande hinaus schauen liess.

Die drei dritten Preise fielen an *Wilhelm Kreis*—Dresden für einen mausoleumartigen Aufbau, in dessen innerer Halle die Figur des Fürsten stehen soll; an *Otto Rieth* und ferner an *Bruno Schmitz* und *Christian Behrens*. Letztere hatten sich einen hohen Felsen gedacht, an dessen Wand der schildbewehrte Fürst in mächtiger Grösse in Hoch-Relief dahinschreitet. — Endlich gelangten noch vier vierte Preise zur Verteilung, mit denen bedacht wurden die Herren *Hartmann* —Grunewald, *Peterich*—Berlin, *Pfretzschner* —Charlottenburg und *Scharff*—Hamburg. — Ausserdem sind angekauft die vier Entwürfe der Herren *Hermann Hidding*—Lichterfelde, *Peter Breuer*—Berlin, *Hudler* und *Kreis*—Dresden und *Reuters* — Wilmersdorf. Im ganzen sind mithin 15 Entwürfe mit zusammen 29 000 Mk. ausgezeichnet worden.

Allen aber, die die grosse Ausstellung gesehen haben, werden aus der Menge der übrigen Entwürfe gewiss noch manche in Erinnerung geblieben sein, die ebensowohl auch als Kunst-Schöpfungen von hohem Range bezeichnet werden müssen. Viele hervorragende Gedanken mussten bei der Preis-Verteilung nur wegen der ganz eigenartigen Anforderungen unberücksichtigt bleiben, die der Aufstellungs-Ort mit sich bringt.

JULIUS FAULWASSER—HAMBURG.



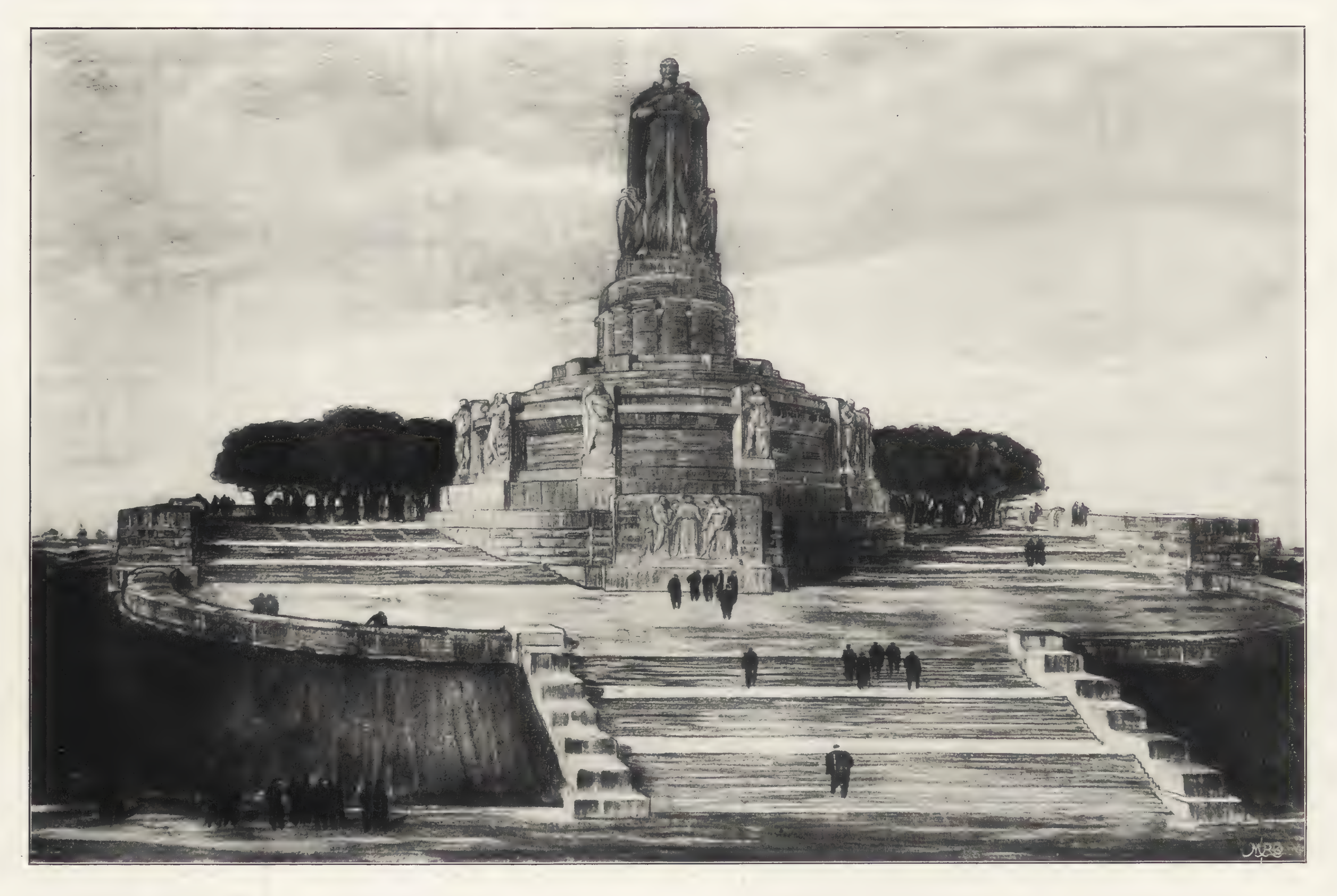
FRANZ METZNER—BERLIN: *Brief-Beschwerer in Silber.* ☆ Ausgeführt von G. Grohe—Berlin.



H. LEDERER UND E. SCHAUDT—BERLIN. *Bismarck-Denkmal für Hamburg (I. Preis).*

Zeitgemäße Betrachtungen zum Hamburger Wettbewerb.

Noch kaum je hat eine Denkmals-Konkurrenz so sehr die Träger des deutschen Kultur-Lebens beschäftigt, als diese für das Hamburger Bismarck-Monument. In diesen Kreisen war man sonst längst gewöhnt, auf derartige Veranstaltungen nicht mehr zu achten. Man wusste von vornherein, dass irgend einer der bekannten Marmor- oder Erz-Professoren als »Sieger« daraus hervorgehen würde — welcher, das war dann wirklich ziemlich gleichgültig. Es war auch gar nicht zu hoffen, dass es in Hamburg anders gehen würde. Die allgemeine Teilnahme der Höchstgebildeten, auf die es ankommt, wurde erst wach, als die *Entscheidung* bekannt wurde. Unsere Leser finden hier einen Bericht, der ihnen in Verbindung mit den Abbildungen darthun wird, *warum* dieses Ergebnis solch aussergewöhnliche Anteilnahme finden musste. Das beruht auf drei Thatsachen: 1) darauf, dass die eingelaufenen Projekte zeigen, über welch eine Summe von plastischem Können, architektonischer Fantasie, von monumentalem Empfinden und hochfliegender Thatenlust *die* jüngeren Künstler gebieten, welche bisher bei den offiziellen Monumental-Aufgaben zumeist übergangen wurden; 2) darauf, dass eine *deutsche* Jury einmal unzweifelhaft *künstlerisch* gewählt hat, gleichviel, ob sie in der Preis-Zuerkennung die absolut richtige Reihenfolge getroffen habe oder nicht; und 3) dass ein aus *rein-künstlerischen* Absichten hervorgegangenes, von einer Jury nach *rein-künstlerischen* Gesichtspunkten ausgewähltes Denkmal in einer deutschen Stadt thatsächlich *ausgeführt* werden wird, ja dass der oberste Vertreter eines deutschen Bundes-Staates, der regierende Bürgermeister der Freien und Hanse-Stadt Hamburg, ein solches Ergebnis mit grosser Freude begrüsst und sich dabei der Zustimmung der Machthaber der Republik sicher wissen konnte. »Zu meiner grössten Freude darf ich es aussprechen«, sagte Se. Magnificenz, »dass einem Entwurfe einstimmig der erste Preis zuerkannt worden ist, welcher, *abweichend von den herkömmlichen Bismarck-Stand-*



HUGO LEDERER UND E. SCHAUDT—BERLIN. ENTWURF EINES BISMARCK-DENKMALS FÜR HAMBURG. I. PREIS.



ARCHITEKT WILHELM KREIS—DRESDEN. ENTWURF EINES BISMARCK-DENKMALES FÜR HAMBURG. ✪ EIN III. PREIS.



WILHELM KREIS—DRESDEN. *Innen-Ansicht vorstehenden Bismarck-Denkmales.*

bildern, die Aufgabe in einer nach unserer Ansicht meisterhaften Weise gelöst hat.« Wir verzichten gerne darauf, ironische Parallelen zu ziehen, welche durch Vorgänge in Berlin, München, Breslau und anderen Städten und Städtchen im lieben Deutschen Reiche nur allzu nahe gelegt werden. Wir wollen uns begnügen, diese Thatsache festzuhalten als ein Symptom für bedeutsame Umwandlungen, die sich im deutschen Kultur-Leben ankündigen. Natürlich musste das in Hamburg geschehen, dort an der grössten Ausfalls-Pforte deutscher kultureller Macht. Dort war man sich klar, dass wir den kühnen Seefahrern und weitgereisten Kaufleuten aller Welt-Teile, welche das Meer dort zusammenführt, keine Hochachtung abringen können mit der landesüblichen Gesinnungs-Plastik. Man wusste ganz genau, dass diese Leute sich nicht einmal die Mühe geben würden, ein spöttisches Lachen zu unterdrücken, wenn sie dort, an einem Zentrum des Welt-Handels jenen bekannten, segnenden Geheimrat, oder jenen biederen Feldwebel, oder jenen robusten, wohlberittenen Wachtmeister, dessen Ross von so erfreulichem Futterstande der nationalen Zucht-Produkte Zeugnis ablegt, angetroffen hätten.



Die Hamburger waren auch ehrgeizig genug, sich keinen »Alt-Reichskanzler«, »Schlossherrn von Friedrichsruh« oder andere derartige Genre's mit und ohne lange Pfeife auszusuchen. Sie stellen an ihren Hafen ein riesenhaftes *Symbol des neuen deutschen Geistes*, der seine mächtigen Fittige ausspannt über die Meere, der sich zur *Welt-Macht und zur Welt-Kultur* berufen glaubt. Dieses Symbol widmen sie in Dankbarkeit Dem, welcher die politischen Voraussetzungen zu alle dem erbracht hat. Und das ist noch ein, ein *vierter* Punkt, warum diese Denkmals-Konkurrenz so ausserordentlich lehrreich ist. Denn es ist ganz augenscheinlich, dass der Entwurf von *Lederer* und *Schaudt* gewählt wurde, weil er diesem Gedanken unzweideutigen, ja populären Ausdruck verlieh. Darum allein erscheint uns dieser Entwurf »modern«, obwohl er ungeachtet einer



WILHELM KREIS—DRESDEN. *Entwürfe zum Hamburger Bismarck-Denkmal (angekauft).*

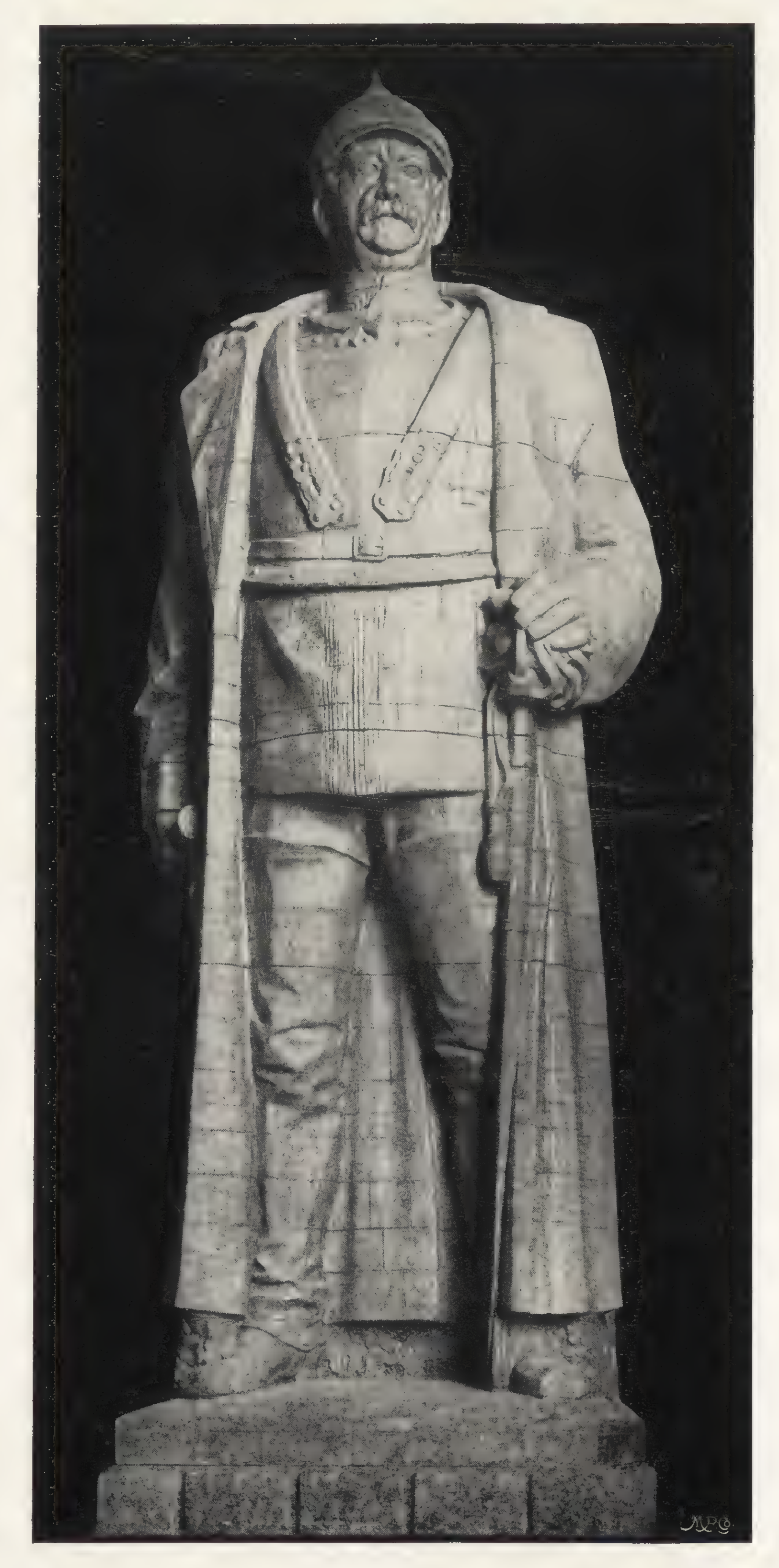


HUGO LEDERER—BERLIN. *Bismarck-Statue.*
Sogen. »Roland-Standbild« des mit dem I. Preise ausgez. Entw. S. 347—348.

nicht sehr organischen Verkoppelung von »Roland« und turm-artigem Stufen-Aufbau sehr stark archaistisch ist. Denn durch diese architektonische Riesen-Basis, die dem »Rolande« die altertümliche Note nehmen sollte, wurde diese Absicht nicht ganz erreicht, wohl aber gegen das Grund-Prinzip der Roland-Kolosse gefehlt, die eben als Wahrzeichen auf altem, engem Markte, umtummelt vom Treiben der Händler und Käufer und diesen freundlich-geschäftigen Alltag mit ewig-unerbittlichem, steinernem Ernste beherrschend, auf niedrigem Sockel, an dem die Jungen herumklettern, ihren »standhaften Stand« haben: das scheint fast untrennbar von ihrer Wesenheit. Der Entwurf von *William Müller* — ein in's Kolossale vergrösserter »Braunschweiger Löwe«, der gleichfalls einem riesenhaft aufgetürmten Unterbau aufgelagert erscheint — entbehrt dagegen jener modernen Symbolik, wenn auch keiner so weit zurückgegangen ist wie *Bruno Schmitz* und *Chr. Behrens*, welche das »Stonehenge« von Salisbury wieder aufrichten wollen und darinnen einen rohen »Menhir«, vor welchem, wie von Feuerstein-bewehrten Titanen-Fäusten aus der Felsenwand gehauen, der Schatten des »Gewaltigen« unheimlich hervortreten soll. Dieser kyklopischen Idee gegenüber erscheint selbst der

Entwurf von *William Müller* noch modern; denn ohne Zweifel bekundet sein Urheber darin ein in unserer Zeit besonders entwickeltes Empfinden für »landschaftliche Monumentalität« im pleinairistischen Sinne. Er fühlte sehr fein heraus, welche Silhouette und welche Maße vor der seeluft-geschwängerten, herben, feuchten Atmosphäre der Alster-Stadt sich mit gigantischen Schatten und feierlichen Konturen abheben würde. Man möchte lebhaft wünschen, dass dieses Projekt irgendwo an der deutschen Küste doch noch ausgeführt würde. Es wäre durchaus nicht nötig, dass es gerade als Bismarck-Monument zur Verwendung käme, denn das etwas an eine Kolossal - Briefmarke erinnernde Bildnis - Relief könnte sehr zum Vorteile des Ganzen durch ein anderes Motiv ersetzt werden.

Der Entwurf von *Ed. Beyrer jun.* und *Rank* dagegen scheint ganz dazu bestimmt, im *Inneren* einer grossen Stadt aufzuragen wie ein trutziges Wahrzeichen. Hier ist mit einer ganz grossartig wirkenden Herbheit des Stiles das *Gemäuer* betont: als eine gigantische Häufung von Quadern steigt dieser Koloss einheitlich empor vom Fundament-Ansatz bis zur Helm-Haube, deren Spitze durch eine stolze Zurück-Beugung des Hauptes bei der Vorder-Ansicht fast verschwindet, sodass wir nahezu die gleiche heldenhafte Wirkung empfinden wie bei Adolf Hildebrand's



ED. BEYRER JUN. *Bismarck-Statue.*
Standbild des mit einem II. Preise ausgezeichneten Entwurfes S. 354.



ED. BEYRER UND FR. RANK—MÜNCHEN. ENTWURF FÜR HAMBURG. EIN II. PREIS.



HANS HUNDRIESER—CHARLOTTENBURG. *Konkurrenz-Entwurf für Hamburg (II. Preis).*

Medaille, wo die kleinlich-barbarische Helm-Spitze bekanntlich durch den Münz-Rand weggeschnitten ist. Ganz vorzüglich bewältigt ist bei diesem Entwurfe die stilistische Vereinfachung des Kostüms, die mit solcher Kraft und Sicherheit durchgeführt wurde, dass die völlig moderne Tracht (Kürassier-Interim mit Mantel, Pallasch und Portepée) durchaus in's Heroische, Grosse, Zeitlose gesteigert erscheint. Wir möchten schon darum diesen Entwurf geradezu als den *stilistisch reifsten* ansprechen. Man muss fast annehmen, dass das Preis-Gericht nur desshalb dieses Projekt nicht an die vorderste Stelle gerückt hat, weil das von Lederer und Schaudt, obwohl in der Formen-Sprache sehr viel archaistischer und in der Architektur sehr viel unorganischer, durch das, *was* es sagt, durch die »Modernität« seines wie in Donner-Rufen sich kündenden Gedanken-Gehaltes dort am Hamburger Hafen stehen müsse. Und darin kann man den Richtern, wie bereits betont, freudig zustimmen. Aber wir möchten die deutsche Stadt glücklich preisen als ein gut geleitetes Gemein-Wesen, welche den starken, hohen Traum von Beyrer und Rank in ihren Mauern verwirklichen wird. Ich glaube, an *diesem* Denkmal hätte der alte Bismarck selber seine aufrichtige Freude gehabt.

Der Entwurf von *Hundrieser* nähert sich unter den preisgekrönten wohl noch am meisten dem üblichen seit der nationalen Einigung aufgekommenen Denkmal-Typus; aber selbst da lässt sich nicht übersehen, wie auf eine Vergeistigung des Gesichts-Ausdruckes hingearbeitet wurde, auf ein gewisses episches Pathos, durch welches namentlich der Kopf der Hundrieser'schen Statue beachtenswert erscheint. Es ist ganz merkwürdig, welche starke Einwirkung die mit dem Aufstellungs-Orte verbundenen *Kultur-Thatsachen* und *Macht-Verhältnisse* auf die Fantasie der hervorragendsten Künstler ausübten, die sich an diesem Wettbewerbe beteiligten. Das gilt auch von Hans Hundrieser. Er dachte sich das ganze Denkmal bis zu der kolossalen Höhe von 42 m aufgetürmt, die Figur allein 17½ m hoch und den *Helm vergoldet,* sodass er schon weit vom Meere aus von den hafenwärts steuernden Schiffen erblickt würde! Das ist also eine ähnliche Art, feierliche Gefühle, die an dieser Stätte überseeischen Verkehrs in den Menschen



BRUNO SCHMITZ UND CHR. BEHRENS—BERLIN: KONKURRENZ-ENTWURF FÜR HAMBURG. EIN III. PREIS.



BRUNO SCHMITZ UND CHRISTIAN BEHRENS—BERLIN. *Gesamt-Ansicht nebenstehenden Entwurfes.*

aufsteigen, zu betonen, wie sie Phidias mit seiner Athene Promachos auf der Akropolis von Athen bereits in vollendeter Bildung zur Geltung brachte. Denn auch dieses Götterbild sah der Seefahrer bereits golden herüberleuchten, wenn er um das Vorgebirge Sunion segelte. Auch finden wir bei Hundrieser eine sehr richtige Wertschätzung für die rein physischen Qualitäten des Materials und dessen Massen; denn auch in ungeheueren, wuchtenden Massen liegt etwas Aesthetisches, wie uns die Pyramiden der alten Ägypter noch heute beweisen. Hundrieser will seinen Sockel nur aus vier ungeheueren Quadern bilden, deren grösster, in der Mitte, allein etwa 450 cbm fassen und somit etwa 28000 Centner wiegen dürfte. Auf diesen Stein wollte er dann den Namen des Helden meisseln, in der bestimmten Hoffnung, dass er ewige Zeiten auf dem Berge liegen würde; — darin würde er sich wohl kaum getäuscht haben.

Denselben Eindruck von der Macht des »genius loci«, der höheren, *ethischen Zweckmässigkeit* haben wir aber noch viel stärker angesichts des einen Entwurfes von *Wilhelm Kreis:* jenes wuchtigen Ruhmes-Tempels, der aus einer religiösen Kraft des Empfindens erwachsen zu sein scheint. Es bedarf keines sonderlichen Aufwandes an kunsthistorischer Gelehrsamkeit und Scharfsinn, um zu bemerken, dass dieses »Heldengrab« — denn die Idee des monumentalen Kenotaphes hat dem Künstler ganz sicher vorgeschwebt — im Äusseren mehr von antiken, im Inneren mehr von romanischen, vielleicht gar byzantischen Mustern beeinflusst ist. Aber daran möchte ich diejenigen erkennen, welche die Zeichen der Zeit und des wieder erwachenden geistigen Lebens wahrnehmen und deuten, vielleicht mehr vorausspürend und ahnend, denn sehend und wissend, daran, dass sie auch durch die Hülle alter Formen das wachsende, unablässig empordrängende Leben fühlen. Diese altertümlichen Formen, von unseren Bauräten und Professoren unzähligemal angewandt, reden hier doch eine ganz andere Sprache als das hohle Pathos jener, ja sie werden da und dort durch neue Bildungen unterbrochen, indem der Künstler für das, was er sagen wollte, im ererbten Vorrate kein Gefäss fand. Da schuf er neu. Er ist weder ein antiker Heide, noch ein mittelalterlicher Christ, und doch wohnt ein Religiöses — mindestens eine



WILLIAM MÜLLER—BERLIN.

KONKURRENZ-ENTWURF EINES BISMARCK-DENKMALS FÜR HAMBURG. EIN III. PREIS. DETAIL VERGL. S. 362.



HANS HUNDRIESER—CHARLOTTENBURG.

MIT DEM ZWEITEN PREISE AUSGEZEICHNETER ENTWURF
DER HAMBURGER DENKMAL-KONKURRENZ. VERGL. S. 355.



W. KREIS—DRESDEN. *Statue des unteren Entwurfes S 351.*

aufrichtig fromme Stimmung unter dieser Kuppel — welch ein Glaube mag es sein? —

Seltsame Zeichen sind es wahrlich, die dort von Hamburg mit ungewissem Schein herüberleuchten! — Unsere Öffentlichkeit, natürlich nur die der bevorzugtesten Gebildeten, erfährt durch diesen Wettbewerb vielleicht zum ersten Male, dass man nur ganz oberflächlich und schwächlich redet, wenn man von einer »neuen Kunst« spricht. Es sind tiefer strömende, ernstere Gewalten, die sich ein Bett suchen im festen Land europäischen Kulturlebens und denen in der Kunst der schöpferischen Meister nur *eines* ihrer *Mittel,* freilich das mächtigste und edelste zubereitet wird. Wir erinnern uns dabei, dass *Fritz Schumacher* (in seinen »Studien« vergl. Februar-Heft 1900 dieser Zeitschrift S. 240 bis 245) ähnlich wie es hier Wilhelm Kreis gethan, darauf sann, wie man wieder »Heiligtümer« türmen könne und dass er die herrisch emporsteigende Welt-Anschauung, welche als die Mutter solch neuartiger Kunst zu gelten hat, offen bekannte, indem er ein Sieges- und Helden-Mal für Friedrich Nietzsche erdachte. Mithin dürfen wir in einigen dieser Hamburger Bismarck-Projekte Zwischenstufen erkennen, welche von der wesenlosen Kunst-Imitation eines plebejischen Zeitalters hinaufführen zu einer Kunst, wie wir sie im vorigen Hefte dieser Zeitschrift bei Gelegenheit des ersten Auftretens C. M. Rebel's gefordert haben, zu einer Kunst der aufrichtigen, aufrechten, souveränen, machtvollen Menschlichkeit. Die Kunst als vollendende, feierliche Formel eines grösser, tiefer, reicher, freudiger, heiliger empfundenen Lebens, wie sie in den Schöpfungen eines Lechter, Behrens, van de Velde und Mackintosh zum Gebild geworden: bedünkt uns nicht, als streckten

sich ihr jetzt schon von den höchsten Warten verfeinerter und kraftvoll gesteigerter Kultur Hände verlangend entgegen, weil sie ihrer *bedürfen?* Es scheint fast so. Ich finde es viel wichtiger, diese Vorgänge in der weithinaus herrschenden See- und Handelsstadt Hamburg zu untersuchen, als das Gerede über Kunst-Städte, Ausstellungen, modische Atelier - Übungen und sonstige »moderne Litteratur« und sonstige »moderne Kunst« immer anzuhören oder gar das Geschreibe darüber zu lesen. — Man konnte die Halt- und Hilflosigkeit der auf das biedermännische »l'art pour l'art« eingeschworenen modernen Durchschnitts-Kunst auch bei der Hamburger Bismarck - Konkurrenz wieder in ihrer ganzen Jämmerlichkeit wahrnehmen. Denn auch bei diesem merkwürdigen Wettbewerbe, das muss man trotz allem zugestehen, ist ein gewaltiges Übermaß an Geschmacklosigkeiten, archaistischen Armutszeugnissen und



H. HUNDRIESER—CHARLOTTENBURG. *Bismarck-Standbild.*
Von dem mit dem II. Preis ausgezeichneten Entwurfe S. 355 und S. 359.

kulturwidrigen Banalitäten zu Tage getreten, und wenn wir die strengsten Maßstäbe anlegen, so wird auch an den ausgezeichneten Entwürfen nur Vereinzeltes bestehen. Doch darf man um dessentwillen die *symptomatische* Bedeutung dieser ganzen Veranstaltung und ihres Ergebnisses nicht falsch, nicht zu gering, nicht zu unzeitgemäss einschätzen.

Wir sagten schon: es ist kein Wunder, dass diese Anzeichen gerade in der grossen alten Hansa-Stadt Hamburg so weithin sichtbar erschienen sind. Hamburg hat eine eigene Kultur und eine gewisse Tradition; je höher auf den vorhandenen Grundlagen das Niveau emporsteigt, um so mehr nähert es sich *der* Lebens-Höhe, wo die Kunst *notwendig, selbstverständlich* wird. Es ist an sich schon künstlerisch, wenn eine gewaltige Handels-Metropole den Gedanken fasst, der in dem »Bismarck-Roland« ausgesprochen wird — die Form braucht diesem hohen, pathetischen Gedanken nur recht prall auf dem Leibe zu sitzen, ihm recht eng »angepasst« zu sein — und ein Werk von ewiger Gültigkeit wäre entstanden! Und noch einmal: es ist *kein Zufall,* dass diese Wunder und Zeichen gerade von *Hamburg* her in das Reich hinaus leuchten. Sie haben dort einen *Grund:* alte, nie unterbrochene, durch nahe gerücktes englisches Beispiel angeregte Hansa-Kultur. Es ist eben so wenig ein Zufall, dass gerade diese Stadt-Republik ein Oberhaupt hat, das, wie die Rede bei dem Bankett der Preis-Richter bezeugt, diesen Fragen Verständnis entgegenbringt, und es ist eben so wenig ein Wunder, dass gerade Hamburg die Ausgestaltung seiner Räume auf der Turiner Ausstellung Peter Behrens übertrug und dass gerade dieser — ein Hamburger ist. — Wie überflüssig erscheinen angesichts solcher Thatsachen jene etwas schulmeisterlichen Bemühungen der Kunst-Propaganda und absichtlichen Kunst-Pflege, die neuerdings von den Wohlmeinendsten unternommen werden. Dieses ästhetische Samaritertum ist ohnmächtig, ja es ist ein wenig komisch. Ich glaube, diese »Innere Kunst-Mission« hat auch in Hamburg selbst einige Apostel und Anhänger. Möchte man nun allmählich begreifen, dass es nicht sowohl darauf ankommt, dem Volke, dem »Publikum« ein Kunst-Interesse und Kunst-Bedürfnis pädagogisch-künstlich anzuzüchten, sondern einzig darauf, die *grossen Macht-Fragen* im religiösen, politischen, wirtschaftlichen *Leben so* zu entscheiden, dass das Kultur-Niveau fortgesetzt steigt, sich an grossen, strahlenden Brennpunkten sammelt und dort in überschäumender Fülle über sich hinaus einen abschliessenden Ausdruck sucht: die künstlerische *Form* als seine letzte *Notwendigkeit.* — Aber vielleicht ist es noch zu früh, von solchen künftigen Dingen öffentlich zu reden.

Georg Fuchs-Darmstadt.



ARCHITEKT WILLIAM MÜLLER IN BERLIN. BISMARCK-DENKMAL.

LÖWE UND BILDNIS-RELIEF DES AUF S. 358 ABGEBILD. KONKURRENZ-ENTWURFES.

Künstlerische Kostüme ∗ Porzellane ∗ Fotogr. Porträts ∗ Buchgewerbe.



V. JAHRG. HEFT 8. MAI 1902. EINZELPREIS M. 2.50.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT VON ALEXANDER KOCH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Seite — **TEXT-BEITRÄGE:**

UMSCHLAG DES VORLIEGENDEN HEFTES:

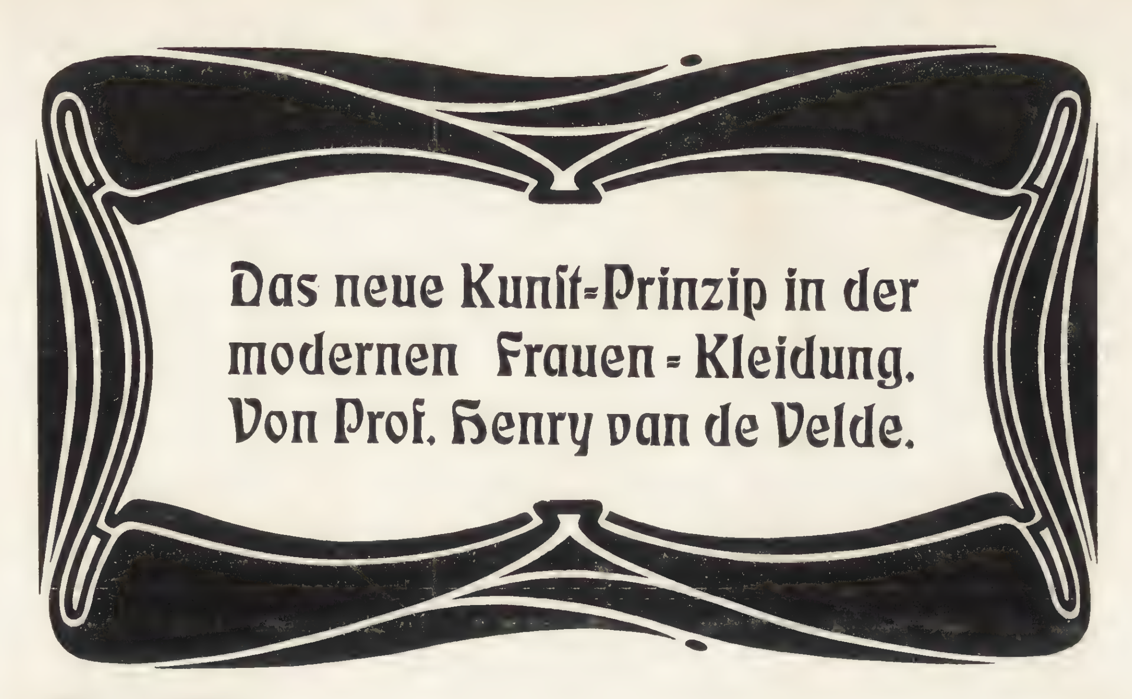
Entworfen von *Margaret Macdonald-Mackintosh-Glasgow.*

80 VOLLBILDER UND ABBILDUNGEN IM TEXT.

Damen-Kostüme nach Entwürfen deutscher, niederländischer und französischer Künstler und Institute. — Porzellan (Tier-Figuren), Fotographische Porträts, Buch-Schmuck, Buch-Einbände, Vorsatz-Papiere etc.

VERLAGS-ANSTALT • ALEXANDER KOCH • DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: M. 24—; Ausld. M. 26.—. Abgabe nur halbjährl.: Okt.—März; April—Sept.



Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung. Von Prof. Henry van de Velde.

ir gereicht es zu besonderer Freude, dass der Herausgeber dieser Zeitschrift, Herr Alexander Koch, mich aufgefordert hat, den Text für dieses Heft, das hauptsächlich der Toilette gewidmet ist, zu schreiben. Wieviel Irriges ist schon über diesen Gegenstand gesagt worden, seitdem wir die Frauen auf die Verantwortlichkeit aufmerksam gemacht haben, die sie in diesem Gebiet auf sich nehmen, wo sie, vor allem durch ihre Unterwürfigkeit und dann durch andere Umstände, von der Rolle der Herrscherin zu der einer Untergebenen gesunken sind.

Hier ist mir Gelegenheit geboten, einige Irrtümer richtig zu stellen, und eine kurze, historische Übersicht dieser Bewegung zu geben. Gern ergreife ich die Gelegenheit, beides zu thun.

Unnatürlich schnell verwischt sich der Eindruck von Thatsachen und Daten; diese Schwachheit habe ich bei Abfassung des ersten Kapitels meines Buches »Die Renaissance im Kunstgewerbe« fühlen können, in dem ich versuchte, Thatsachen und Daten festzuhalten, die nur 10 Jahre zurücklagen; und schon schien ein dichter Nebel meinem Blicke Ereignisse und Personen zu verhüllen, welche in dieser Renaissance der industriellen Künste eine Rolle gespielt haben. Wird es ebenso sein bei den Thatsachen, welche sich zum Zwecke einer künstlerischen Hebung der Toilette vollzogen und wird man auch wagen, zu versuchen, uns unsere Rolle als erste Anreger streitig zu machen?

Die Thatsachen datieren dieses Mal erst seit dem Jahre 1890, und die Dokumente, welche dieselben feststellen, sind nicht sehr zahlreich. — Im Frühjahr des Jahres 1900 fasste der Direktor des Crefelder Museums, Herr Dr. Deneken, den Gedanken einer Ausstellung von Toiletten, die nach Skizzen von Künstlern ausgeführt werden sollten, und er hatte den Mut, diese Idee zu verwirklichen. Er ergriff die Gelegenheit, die sich ihm durch eine allgemeine Ausstellung von Bekleidungs-Gegenständen bot, welche von den vereinigten deutschen Schneidern um diese Zeit in Crefeld bei Gelegenheit des »Schneider-Tages« veranstaltet wurde.

Deneken wandte sich an alle Künstler, die sich, seines Wissens nach, mit dem Entwurf von Frauen-Toiletten befasst hatten; und diese folgten bereitwillig seinem Ruf: Alfred Mohrbutter, Frau Margarethe von Brauchitsch, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, Professor F. A. Krüger, Curt Hermann, Direktor Paul Schulze aus



MARG. TRAUTWEIN—BERLIN. *Promenade-Kostüm.*

Crefeld, der verstorbene Hugo van der Woude und ich selbst. Die Ausstellung wurde am 4. April 1900 eröffnet und dauerte bis zum 13. desselben Monats. Die Zahl der unter der Leitung von Künstlern ausgeführten Toiletten war beträchtlich genug, um neben einem Saal, der für die 6 von mir ausgestellten Toiletten reserviert wurde, eine grosse Galerie in der Crefelder Stadthalle zu füllen. Die Künstler stellten 40 Gegenstände, darunter 24 Toiletten und 16 Original-Detailzeichnungen von Mohrbutter und mir aus.

Es war das grosse Verdienst der Ausstellung, dass sie einer latenten und unbestimmten Idee Gestaltung gab, der Idee nämlich, dass die Künstler auch in dieser Frage mitzusprechen haben, und dass die Frauen zu lange der Willkür der Lieferanten überlassen waren, welche ihre Passivität ausbeuteten, nicht im Interesse der Schönheit, die sich durch die Moden hindurch Bahn bricht, sondern nur zu rein materiellem Nutzen. So wirkte diese Ausstellung ebenso auf die, welche sie besuchten, wie auch auf die, welche nur durch die Zeitungen von ihr unterrichtet wurden. Die Idee hatte die Macht zu handeln bekommen und richtete sich jetzt gegen das Leben und seine Vorkommnisse, wie ein junger Ritter, dem seine Pairs die Rüstung verliehen hatten. Einige erkannten in dem jungen Ritter einen direkten Abkömmling Don Quichotes, aber bald wurden sie genötigt, ihn ernsthaft zu nehmen.

Ein Album wurde im Anschluss an diese erste Ausstellung herausgegeben. Eine Auswahl von Toiletten wurde darin reproduziert, und Frau Maria van de Velde schrieb eine Vorrede, in der sie die Bedeutung dieser Ausstellung und dieses Albums klarlegte. Von den Toiletten sagt sie: »Nicht als Schaustücke sind diese Kostüme entstanden, sondern sie sind von Künstlern für bestimmte Damen und im Einverständnis mit ihnen entworfen worden.« Und weiter: »Es genügt, dass derartige Versuche gemacht sind, gemacht von Künstlern, die entschlossen sind, den betretenen Weg mit zielbewusster Absicht weiter zu verfolgen«. Von der Ausstellung selbst heisst es: »Wiederkehrende Ausstellungen würden den Frauen, die mit der Mode brechen wollen, eine Stütze und ein Führer sein. Und wie diese Ausstellungen der Mode die Spitze bieten würden, so würden sie sicherlich allmählich die Schneider für den künstlerischen Einfluss gewinnen.« Zu Anfang sehen wir klar das zu verwirklichende Programm, das heute vergessen zu sein scheint. Seit dem Tage, da die Mode ihre Herrschaft antrat, ist die Kleidung niemals wieder Ausdruck persönlicher Schönheitspflege, noch Äusserung des allgemeinen Kunst-Vermögens gewesen.

Im Laufe dieser Ausstellung hielt ich in Krefeld einen Vortrag*) über die künstlerische Hebung der Frauen-Tracht, in welchem ich dem Direktor des Crefelder Museums Dank sagte dafür, dass er einen

*) Die künstlerische Hebung der Frauen-Tracht von H. van de Velde. Verlag von Kramer & Baum, Crefeld.

lange von mir gehegten Traum verwirklichte, und dann weiter ausführte: »Ein Gefühl der Empörung treibt jene unter uns, welche begonnen haben, Kleidungen zu schaffen, die nur das eine Ziel haben sollten, ihre Trägerinnen so gut als möglich zu kleiden — ein Gefühl der Empörung gegen die *Mode* und ihre Vertreter, die sich von diesem doch natürlichen und einfachen Zweck des Anzuges entfernen, um dem anderen Ziele nachzugehen: für jede Saison ein Kleider-Muster zu finden, das sich so sehr von dem Schnitt der Kleidungen der letzten Saison unterscheidet, dass die Sklavinnen der Mode gezwungen sind, ihre Garderobe bei jeder Jahreszeit zu erneuern.

Es ist nicht erst seit gestern, dass einige Männer und Frauen sich gegen diese Einrichtung auflehnen und den Mut fassen, sich von dieser Tyrannei und dieser unerhörten Steuer frei zu machen. Die Künstler sind von jeher Gegner der Mode gewesen. Ihre Opposition war aber keine planmäßige; sie brachte nichts Neues und formulierte kein Ideal, das der Mode hätte gegenübergestellt werden können. Sie wäre ganz fruchtlos geblieben, hätte sie nicht das Gefühl der Empörung aufrecht erhalten und verbreitet. Denn heute sehen nicht nur die Künstler ein, dass der fortwährende Mode-Wechsel nur einen geschäftlichen Zweck hat, auch viele Frauen sind zum klaren Bewusstsein der lächerlichen Rolle gelangt, die sie seit langer Zeit gespielt haben. Sie erkennen, dass sie der Willkür einiger grosser Bekleidungs-Firmen — hauptsächlich denen in Paris — preisgegeben waren, die ihnen bald weite, bald anschliessende Kleider, bald den Glocken-Rock, bald den ganz engen Rock vorschrieben, ohne jeden anderen Beweggrund als den, mit Fantasie ihrem eigenen Nutzen zu dienen. Ich kann nur meine Bewunderung jenen Frauen aussprechen, die, als sie die Lächerlichkeit



MARGARETHE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. *Strassen-Kleid.*

entdeckten, sich ihr nicht mehr unterwarfen und es wagten, sich anders zu kleiden als alle die, mit denen sie verkehrten, und die sie um sich sahen.« — Dann entwickelte ich meine drei Vorschläge: 1. In ihrem Hause soll die Frau nur dafür Sorge tragen, ihre eigene Individualität zur Geltung zu bringen. 2. Auf der Strasse kann sich diese Individualität abschwächen, weil das Leben auf der Strasse ein gemeinsames ist; ihr Kostüm soll sich gleich dem der Männer verallgemeinern. 3. Bei feierlichen Gelegenheiten soll die Frau ebenso wie der Mann eine Art von feststehender »Zwangs-Toilette« tragen.



ELSE OPPLER—NÜRNBERG. *Strassen-Kleid.*

Ich will gleich bemerken, dass ich nicht vergass, die Bewegung der »Reform-Kleidung« zu erwähnen, welche mit der unseren parallel läuft, die aber *vor* der unseren eine bestimmte Gestaltung annahm, die sich in gewissen Punkten (z. B. in hygienischer Hinsicht) mit ihr verschmelzen kann, die sich aber der Form nach von ihr unterscheidet, weil sie die Schönheit, die unser letztes Ziel bleibt, ausser Acht lässt. — Die Mode erlitt schon einen ersten regelrechten Angriff vor einigen Jahren; die erste gegen sie organisierte Kämpfer-Schar entstand in Deutschland und pflanzte das Banner der »Reform-Kleidung« auf. Die Mode widerstand siegreich; sie herrscht heute so unumschränkt wie vorher. Die Reform-Kleidung stützte sich aber auch nur auf die Grundsätze der Gesundheits-Lehre; ihre Vertreter vernachlässigten gänzlich die Rücksicht auf Schönheit — ein Beweis, wie wenig sie die Psychologie der Frau kannten. Um Erfolg zu haben, hätten sie der Mode eine andere Mode gegenüberstellen und behaupten sollen, dass das eine neue Mode sei, z. B. die »deutsche Mode« im Gegensatz zur französischen. Sie hätten dann wenigstens einen ebenso guten Erfolg gehabt wie die englische oder amerikanische Mode, denen wir manche merkbaren Verbesserungen in den letzten Jahren zu danken haben. Die deutschen Kleidungs-Reformer begingen neben ihrer zu grossen Aufrichtigkeit, wie gesagt, den zweiten Fehler, dass sie auf den Schönheits-Sinn keine Rüchsicht nahmen. Die Reform-Kleidung hat etwas Puritanisches an sich, etwas Trockenes und Glattes, das zurückstösst. Die Prospekte, die mit nüchternen Leitsätzen das neue Dogma vortrugen, hatten ein gar zu orthodoxes Ansehen. Aber die Bewegung wird ihre Spuren hinterlassen. Ihr gebührt jedenfalls die Ehre, uns befreit zu haben von dem modernen Folter-Instrument, dem Korsett, das wert ist, dereinst in Altertums-Museen neben den Daumen-Schrauben



ELSE OPPLER. *Rück-Ansicht obigen Kleides.*

und der »eisernen Jungfrau« zu paradieren. — Man diskutierte inzwischen heftig über meine drei Vorschläge, besonders nach den Vorträgen, die ich während des Winters 1900/1901 in Dresden, Berlin und Wien hielt. Freiwillige Missverständnisse pfropften sich auf unfreiwillige, und ich musste mich rechtfertigen, den »weiblichen Frack« (3. Vorschlag) erfunden zu haben, und war genötigt, meine 2 ersten Vorschläge eingehender zu behandeln.

Die Toilette ist dem Kampf derselben Faktoren unterworfen, wie das ganze soziale Leben; die einen streben nach Verallgemeinerung, und die andern ziehen es vor, alles im besonderen zu betreiben, aber diese Faktoren können sich besser in Hinsicht auf das Kostüm, als im sozialen Leben trennen. Die Toilette wird durch den Ort, wo man sie trägt, bestimmt, und diese Orte sind entweder private oder gemeinsame. Im Hause, am eigenen Herde, herrscht eine andere Atmosphäre als auf der Strasse und wieder eine andere in den feierlichen Zusammenkünften, und es liegt klar auf der Hand, dass die Toilette sich diesen wesentlichen Unterschieden anpassen muss. Die Männer — oder ihre Schneider — (man kann es zum Lobe von beiden sagen) haben diese Unterschiede gefühlt, und mehr oder weniger drückt jeder seine Individualiät in seinem Haus- oder Arbeits-Anzug aus, während sie sich auf der Strasse *ähnlich* und bei feierlichen Gelegenheiten *gleich* sind. — Heute kann ich nur kurz auf diese drei Punkte, welche die Frauen-Tracht betreffen, hinweisen, und die Basis angeben, auf der wir zu ihrer künstlerischen Hebung arbeiten können.



ELSE OPPLER—NÜRNBERG. *Gesellschafts-Kleid.*

* * *

In meinem Crefelder Vortrag sagte ich voraus, dass diese Art Ausstellung lebensfähig sei, und dass man das Beispiel nachahmen würde. »Diese Ausstellung fasste eine Menge individueller Anstrengungen zusammen und gab ihnen die erste Weihe. Sie hat die Tragweite eines bedeutsamen Ereignisses, weil sie Wiederholung in sich trägt; von heute an sind Ausstellungen von Damen-Kleidern in die Kategorie der Kunst-Ausstellungen eingereiht. Sie werden sicherlich von Zeit zu Zeit stattfinden neben den Gemälde- und Skulpturen-Ausstellungen und den in letzter Zeit anerkannten Vorführungen von Werken der angewandten Kunst«. In der That fand in Leipzig im Jahre 1901 eine solche Ausstellung statt und zwar unter der Leitung des Herrn *Thiel;* auch in Berlin wird zu Anfang des Winters eine solche von Herrn *Schultze*—Naumburg organisiert werden. Und so wurde das Interesse des Publikums für diese Frage wach erhalten; einerseits lenkten die Ausstellungen, anderseits aber die individuellen Versuche die Aufmerksamkeit auf sich, und was mich betrifft, so halte ich die letzteren für am fruchtbarsten und für am meisten befähigt, möglichst schnell eine grosse Anzahl von Frauen zu bewegen, sich von fremder und interessierter Abhängigkeit frei zu machen. Ich will die Rolle einer der »Mode« unterworfenen Frau, die Unsittlichkeit solcher Einrichtung nicht noch weiter behandeln, sondern auf die individuellen Anstrengungen hinweisen, will die Aufmerksamkeit derer erregen, die stets



PROF. P. BEHRENS—DARMSTADT. *Gesellschafts-Kleid.*

ihr Möglichstes *für alles noch nicht Erreichte thun.* Ich muss von vornherein gestehen, dass wir noch nicht den Grad von Eleganz des Pariser Schneiders und der Pariser Schneiderin erreicht haben. Das ist eine betrübende aber bestehende Thatsache, und absichtlich finden sich hier neue Pariser Toiletten neben künstlerischen Versuchen, die dem ersten (vom Jahre 1900) gefolgt sind. Ich weiss wohl, dass man mir entgegnen wird, dass einer der augenscheinlichsten und grössten Vorteile dieser Toiletten in der Vorzüglichkeit ihres Schnittes und ihrer Ausführung liegt und dass sie, Dank dieser Eigenschaften, unsere Arbeiten so weit überragen. Diese Thatsache führt uns fatalerweise zu der Behauptung, dass erst von dem Augenblick an, wo die maßgebenden Schneider und Schneiderinnen sich für unsere Versuche interessieren werden, die Bewegung den gewünschten Umfang annehmen wird. Ich kenne eine Anzahl Damen, die ihr gerne beitreten würden, die aber einen unüberwindlichen Abscheu gegen ein schlecht gemachtes Kleid haben, und die anderseits nicht selbständig genug sind, um es nach eigenen Angaben bei einer Schneiderin zweiten oder dritten Ranges arbeiten zu lassen. Ich begreife ihren Abscheu sehr wohl, denn der Reiz, der in solch gut geschnittenen Toiletten (siehe Seite 380—386) liegt, ist zu gross, als dass die Frau, die doch einmal nur Frau ist, ihr widerstehen könnte, und die Eleganz der Garderoben von Seite 380—386 haben wir noch nicht erreicht. Und dennoch ist die Konzeption dieser Toiletten eine ganz gewöhnliche, und ihr Reiz liegt einzig und allein in der Schönheit der Ausführung. Dass die grossen Bekleidungs-Häuser sich eines Tages für unsere Versuche interessieren werden, unterliegt keinem Zweifel; schon jetzt ignorieren sie sie nicht mehr. Das Soutache-Ornament des Kleides auf Seite 381 beweist klar, dass sie von unserer Bewegung beeinflusst worden sind, oder dass sie bei ihrer Kundschaft eine Neigung dazu entdeckt haben, die sie nicht als Letzte ausbeuten wollten. Die Damen-Schneider von Bedeutung würden wirklich zu grosse Gefahr laufen, wenn sie der Bewegung nicht folgten; natürlich entlehnen sie dieser Bewegung, was das Assimilierbarste ist, was diese am meisten auszeichnet, ohne jedoch ihrem Haupt-Karakter Genüge zu thun. Ich will nicht von ihnen glauben, dass *Unklarheit* der Grund ist, aus dem sie gerade dasjenige, welches sie unseren Versuchen zu entlehnen *unterlassen,* der Haupt-Bestandteil ist: nämlich die noch nicht dagewesene Konstruktion und die vollständig neuen Schnitte der von uns entworfenen Kleider. Nun würden aber letztere mehr durch die hervorragende Arbeits-Art, die jenen Häusern eigen ist, gewinnen, als diesen unsere Ornamentik, die unter ihren Händen zudem nur verliert, nützen kann. Eine unermessliche Kluft liegt zwischen den Toiletten von Frl. Oppler, Prof. Behrens und van de Velde und denjenigen, welche auf S. 380—386 abgebildet sind. Die Toilette, welche auf

S. 372 wiedergegeben ist — der Entwurf stammt von Frau Dr. E. B., zeigt uns, welches Resultat eine Frau erzielen kann, die sich von ihrem künstlerischen Sinn und nicht von ihrem Schneider leiten lässt. Man könnte wirklich kein Kleid ersinnen, das sich besser der Person, der Figur und der ganzen Haltung anpasste. Es ist wahrhaft von grossem Stil und einer Konstruktion, die immer schön bleiben wird. Man könnte glauben, dass diese Toiletten von Damen zweier Welten getragen werden, und es existieren in Wirklichkeit zwei Welten. — Die Gewohnheiten der einen, ihre Wohnungen, ihre Möbel, Schmuckstücke und Küchen sind das Gegenteil von denen der anderen; aber in Hinsicht auf die Toilette liegt beiden die Schönheit am Herzen. Was sie trennt, ist nur wenig, aber dies Wenige ist zugleich unendlich viel! Die Welt, die wir die unsere nennen, in der wir versuchen, die Schönheit wieder aufleben zu lassen, hat uns zwei ganz in Vergessenheit geratene Schöpfungs-Prinzipien offenbart. Das eine besteht darin, jedes Ding seinem Zwecke entsprechend aufzufassen; es verlangt die Verwerfung alles dessen, was diesen Zweck verhüllt, und das klare Hervorheben alles dessen, was dazu beiträgt, den Zweck zu betonen. Das zweite Prinzip zeigt, dass jede Materie ihre eigene Schönheit besitzt, die der Ausdruck ihres Lebens ist. Jede Materie strebt nach *Leben*, und es ist die Aufgabe des Künstlers, dies schlafende Leben zu erwecken, um so das gesamte Gut des Lebens und seine Wirkung auf die Menschen zu vermehren.

Diese Prinzipien beherrschen auch die Toilette, und beim Betrachten der Illustrationen muss es auffallen, dass in dem ersten Teil der Zweck, welchen diese Kleider-Konstruktionen erreichen sollen, deutlich zu Tage tritt: nämlich die Provozierung des Faltenwurfs. Aber was noch mehr auffällt, ist die Thatsache, dass den Beschauer beim Anblick der französischen Toiletten ein Gefühl der Eiseskälte überkommt. Diese Gewebe leben nicht; diese Seiden- oder Tuch-Stoffe sind meistenteils wie Metall oder Leder bearbeitet; aber man möge nicht vergessen, dass wir zur Reproduktion das Beste und nicht das Mangelhafteste gewählt haben. Man könnte behaupten, dass dieses Vernunfts-Prinzip sich nicht mit dem Reiz und der Eleganz verträgt, und sich niemals mit ihnen vertragen wird. Um dieser Meinung entgegenzutreten, haben wir den Beispielen, die sich durch andere Eigenschaften als Reiz und Eleganz auszeichnen, Pariser Toiletten gegenübergestellt, die dennoch auch der Leitung der Vernunft unterworfen sind. Diese Kontrolle war aber doch nicht so strenge, um einige willkürliche Einfälle zu unterdrücken, die jedoch nicht bedeutend genug sind, um für eine Kritik Veranlassung zu geben. Wir richten sicherlich alle unsere



PROF. P. BEHRENS. *Rück-Ansicht nebenstehenden Kleides.*

Anstrengungen darauf, auf Logik zu fussen, und die Schönheit wird uns folgen! —

Ich glaube mit Recht sagen zu dürfen, dass unsere Anstrengungen, die wir vereint mit den englischen und amerikanischen Bekleidungs-Künstlern gemacht haben, auch die grossen Pariser Häuser zwangen, dem Prinzip der »vernünftigen Toilette« zu folgen. Wir haben ihnen die Augen geöffnet über die Verirrung ihres Geschmackes, wenn sie Toiletten erschufen, die zahllose Rudimente von früher notwendigen oder berechtigten Teilen und all jenes Unnütze an sich hatten, welche der Prof. Alfred Roller aus Wien in dem ersten Artikel der »Dokumente der Frauen« folgendermaßen geisselt: »Da sind die Knöpfe, die nicht zum Knöpfen dienen, die Schliessen und Schnallen, die nichts schliessen, die Bänder, die nichts binden, die Knoten und Maschen, die nichts zusammenhalten, die Spitzen und Fransen und sonstigen freien Endigungen, die nichts beenden, die Einsätze, die nicht eingesetzt sind, die Plastrons und Unter-Ärmel, die nur, soweit sie sichtbar werden, wirklich vorhanden sind, die aufgedruckten Kreuzstich-Muster und »gewebten Stickereien« und Auflege-Arbeiten, die mit gedrechselten Holz-Körpern ausgestopften Quasten, die gewirkten Handschuhe, die wie schwedisches Leder aussehen, die Schnür-Schuhe, die in Wirklichkeit zum Zuknöpfen da sind, die Knöpf-Schuhe, die in Wirklichkeit durch Elastiques schliessen, und die Kravatten-Knoten und Schärpen-Knoten und Hutband-Maschen und Gürtel-Kokarden, die in Wirklichkeit alle zugeschnallt oder gehaftelt werden, und die Blumen aus Leinwand und Plüsch, die aussehen wie gewachsene, und die Celluloid-Kämme und -Nadeln, die Schildkröte und Elfenbein und Korallen und Perlmutter vortäuschen müssen. Und dann alle die ganz offen als »falsch« benannten Dinge! Falsche Röcke, falsche Säume, falsche Ärmel, falsche Kragen, falsche Taschen, — ich glaube, es gibt keinen Teil der weiblichen Kleidung, der nicht noch ein zweites Mal falsch existiert«.

Die Herrschaft solcher Verirrungen scheint jetzt endgültig vorüber; wer aber weiss, ob die Gefahr »der Wiederkehr« völlig beseitigt ist! — Wenn diese uns erspart bleibt, und wenn die Vernunft der Willkür der Pariser Mode-Häuser eine Grenze setzt, so hoffen wir, dass sie noch weiteres von uns lernen werden, besonders aber, dass die wesentliche Schönheit eines Stoffes in dem Spiel und dem Leben seines Faltenwurfes besteht. Hierauf fussend muss man Kleider-Schnitte ersinnen, die diese Falten hervorbringen und den Geweben dieses Leben geben, das kein »französischer« Schnitt ihm seit langem gegeben hat.

Den Sinn des Lebens erkennen wir nicht nur in *einer* Materie, nein, alle haben uns das Geheimnis ihrer Schönheit offenbart: *die Stoffe sind nur schön, wenn sie leben.* In der Malerei die Farbe, in der Skulptur die Bronze oder der Marmor, in der Litteratur haben die Worte eine besondere Schönheit, die über dem Sinn oder den Vorstellungen, die sie erregen, stehen. — Ich erinnere mich eines Wortes, das der Direktor des Crefelder Museums, Herr Dr. Deneken, bei Gelegenheit der ersten Ausstellung aussprach. »Es scheint mir, als wenn wir einem »Falten-Stil« entgegengehen«, sagte er mir, und in der That ist es das, was uns von dem, was von den Pariser Mode-Häusern nur mit Rücksicht auf die Eleganz und Reiz geschaffen wird, unterscheidet. Dieser Wunsch, Kleider mit tiefen, weichen und bewegten Falten zu schaffen, wo Licht und Schatten den berechtigten Kampf des Lebens, das der Materie gehört, auskämpfen, das ist der Kernpunkt unserer Bewegung, die wir angeregt haben, während die, welche ihr parallel läuft, und mit welcher wir nicht verwechselt zu werden wünschen, ihre Berechtigung nur in dem Kampf gegen das Korsett sucht! Für uns ist das nur eine Nebensächlichkeit, die jeder nach seiner Art regelt, während es für sie ein Glaubens-Artikel ist*). Wie schwankend dieser Glaube ist, zeigen uns »Die Dokumente der Frauen«. In ihr Gutachten reiht die Leiterin derselben, Frau Marie Lang—Wien, Meinungen der Ärzte ein, deren Wissenschaft

*) Das Buch von Herrn Schultze—Naumburg ist nur eine Reihe von Demonstrationen, die die verderblichen Folgen des Korsetts für den Frauen-Körper zeigen.

vermutlich vor jeder Kritik geschützt ist, sonst würde sie sie nicht gefragt haben, denn sie widersprechen sich alle. Der Universitäts-Professor Richard von Krafft—Ebing sagt: »Ich halte das Miedertragen für eine der schädlichsten Unsitten der Frauen-Kleidung. Man braucht nur einmal eine Schnür-Leber auf dem Sektions-Tisch gesehen zu haben, um dies zu begreifen«. — Der Dr. med. Siddy Pal beginnt mit folgenden Worten seine Antwort: »Es ist ein Irrtum, ohne weiteres zu behaupten, das Miedertragen sei schädlich und unhygienisch. Gewiss könnte ein grosser Teil der Frauen ohne dasselbe auskommen, dagegen ist es für viele nicht allein empfehlenswert, sondern selbst dringend geboten«. — Der Universitäts-Professor Dr. Friedrich Schauta sagt schroff: »In der



PROF. H. VAN DE VELDE. *Tea gown. Vorder-Ansicht.*



PROF. H. VAN DE VELDE. *Tea gown. Rück-Ansicht.*

Frage des Miedertragens dürfte wohl kein Arzt ein anderes als das schärfste Verdammungs-Urteil auszusprechen in der Lage sein«; während ein anderer Universitäts-Professor, Dr. C. Breus, erklärt: »Vom hygienischen Standpunkte ist das Miedertragen durchaus nicht so ohne weiteres zu verwerfen, wie dies nicht selten geschieht«.

Die Bewegung der Reform-Kleidung wird noch lange in diesen Widersprüchen verharren, wenn wir schon weit in der Eroberung der Schönheit sein werden. Wir werden inzwischen manche Geheimnisse der Art und des Schnittes der Pariser Toiletten aufgefangen haben, und das wird nicht wenig zu unserem künftigen Triumphe beitragen.

PROF. HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.



FRAU DR. ELLY B. BESUCHS-TOILETTE.



FRAU DR. E. B. UND H. VAN DE VELDE. BESUCHS-TOILETTEN.



HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

FRAU PROFESSOR VAN DE VELDE IN EINEM VON HERRN HENRY VAN DE VELDE ENTWORFENEN STRASSEN-KLEIDE.



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR. BESUCHS- UND STRASSEN-KLEID.



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR. STRASSEN-KLEID. (VORDER-ANSICHT.)



PROF. H. VAN DE VELDE — WEIMAR. RÜCK-ANSICHT NEBENSTEHENDEN KLEIDES.



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR. ZWEI EMPFANGS-TOILETTEN.



RÜCK-ANSICHT DER EINEN EMPFANGS-TOILETTE.
ENTWURF: PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR.



EMPFANGS-TOILETTE IN HELL-ROTEM TUCH-STOFF. AUSGEF. VON MAISON LAFERRIÈRE—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



EMPFANGS-TOILETTE IN SCHWARZEM SAMT MIT ATLAS-APPLIKATION. AUSGEF. V. MAISON LEBOUVIER—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



EMPFANGS-TOILETTE IN SCHWARZEM SAMT. AUSGEFÜHRT VON MAISON FRED—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



PROMENADEN-KOSTÜM IN DUNKEL-BRAUNEM TUCH. AUSGEFÜHRT VON MAISON BLOCK—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



PROMENADEN-KOSTÜM MIT WEITEM MANTEL. AUSGEFÜHRT VON MAISON REDFERN—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



PROMENADEN-KOSTÜM (SOG. PRINZESS-KLEID) IN BLAUEM SAMT. AUSGEF. VON MAISON DOUCET—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



PROMENADEN-KOSTÜM IN TAUBEN-GRAUEM TUCH. AUSGEFÜHRT VON MAISON JEULIN—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



Neues nordisches Porzellan.

Der kgl. dänischen Porzellan-Manufaktur kann man den Ruhm nicht streitig machen, dass sie mit die ersten Werke der neuen Renaissance des europäischen Kunstgewerbes geschaffen hat. Als sie im Jahre 1878 in Paris ausstellte, wirkten ihre delikaten Porzellane, für die damals das matte Blau typisch war, wie eine Offenbarung. Die 1889er Ausstellung brachte eine Steigerung und bis heute hat die Aufwärts-Bewegung in der Entwickelung der dänischen Manufaktur angehalten. Ihre jüngsten Erzeugnisse sind Nachbildungen von Tieren, wie sie hier in Abbildungen vor Augen geführt werden. Die Versuche gehen in dieser Richtung bis auf das Jahr 1885 zurück, in welchem zuerst das Känguruh in Porzellan nachgebildet wurde. Der Beifall, den dieses erste Stück fand, gab Anlass zu weiteren Versuchen und besonders in jüngster Zeit hat eine mächtige Entwickelung eingesetzt. Und es kann nicht geleugnet werden, dass der Zeitgeist dieser Kunst-Richtung entgegenkommt: auf allen Gebieten der Kunst hat das Tier seit einer Reihe von Jahren begonnen, eine bedeutende Rolle zu spielen. In der Litteratur haben besonders Kipling und Maeterlinck Meisterwerke der Beobachtung intimen Tier-Lebens geschaffen, in der Malerei Bruno Liljefors, in der Plastik Gaul, um nur Beispiele anzuführen: Man kann nicht sagen, dass es unserer Zeit vorbehalten gewesen wäre, das Tier in der Kunst zu verwerten, denn sowohl die Kunst der alten Griechen, wie die der Renaissance haben das Tier in den Bereich der künstlerischen Darstellung einbezogen, aber einmal war diese Verwertung des Tieres eine mehr gelegentliche und andererseits kamen für jene Zeiten im allgemeinen nur die Haus-Tiere, besonders Pferd und Hund, in Betracht. Den ganzen Reichtum des Tier-Lebens für die Kunst zu verwerten, gerade dem Menschen fernstehende Tiere zur künstlerischen Nachbildung heranzuziehen, und vor allem die intimen Seiten des Tier-Lebens in Berücksichtigung zu ziehen, blieb in der That unserer Zeit vorbehalten. Vielleicht ist dabei die Entwickelung der Naturwissenschaften und die Einsicht, dass der Mensch nur graduell vom Tier-Genus unterschieden ist, nicht ohne Einfluss geblieben. Auch eine gewisse Vorliebe unserer Zeit für Mystizismus hat mitgewirkt.



E. NIELSEN. *Porzellan-Figur.*



CHRIST. THOMSEN—KOPENHAGEN. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*

Denn man darf auch hier nicht vergessen, welche Bedeutung in der Entwickelung des modernen Kunst-Lebens der Präraffaelismus gespielt hat. Die Intimität und Delikatesse dieser Gefühls-Richtung angewendet auf die Beobachtung des Tier-Lebens musste zu der Entdeckung führen, dass das Tier, welches also als dem Menschen verwandt erkannt wurde, *eine Seele habe.* Als diese Entdeckung einmal gemacht war, fiel sozusagen die ganze Kunst-Welt, so weit sie nur dichten, malen oder modellieren konnte, über das Tier her: Das Seelen-Leben der Tiere darzustellen, galt von nun ab als eine bedeutungsvolle künstlerische Aufgabe. Man vergegenwärtige sich die tief eindringende Kraft, mit welcher der mit den Präraffaeliten so eng verwandte Maurice Maeterlinck das Leben der Bienen dargestellt hat. Man denke an ein Bild, wie Sträckande Ejder von Bruno Liljefors, vor welchem man sich von den Wohnstätten der Menschen weit, weit entfernt glaubt, und den Pulsschlag des Natur-Lebens in nordischer Einsamkeit, Wildheit



C. F. LIISBERG—KOPENHAGEN. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*



CHRIST. THOMSEN—KOPENHAGEN. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*

und Grösse zu vernehmen glaubt. — Zugleich aber begann man dem Tier-Leben auf's Neue die humorvolle Seite abzugewinnen. Gerade nach dieser Seite schuf Kipling klassische Studien, z. B. in seinen Darstellungen des intimen Lebens der Elefanten des amerikanischen Urwaldes. Ich erinnere auch an die köstliche Humoreske Arthur Colton's »*Liebchen*, eine Geschichte von zwei Menschen, einem sentimentalen Walfisch und einem Huhn«. Der Zeitgeist verlangt hiernach und das Kunstgewerbe folgte ihm.

Ich sage, das Tier-Leben in seinem ganzen Reichtum fing an, ein Vorbild für den Künstler und Dichter zu werden, und zugleich begann das Tier seinen Einzug in das Kunstgewerbe zu halten, das seither in der Hauptsache nur Pflanzen-Stilisierung gekannt hatte. Am mutigsten griff hier in das »volle Natur-Leben« der grosse belgische Goldschmied Philippe Wolfers hinein, welcher Schlangen, Schwäne, Fledermäuse, Krabben und Insekten nachbildete. Es sei ferner beispielsweise an das köstliche Kohlen-

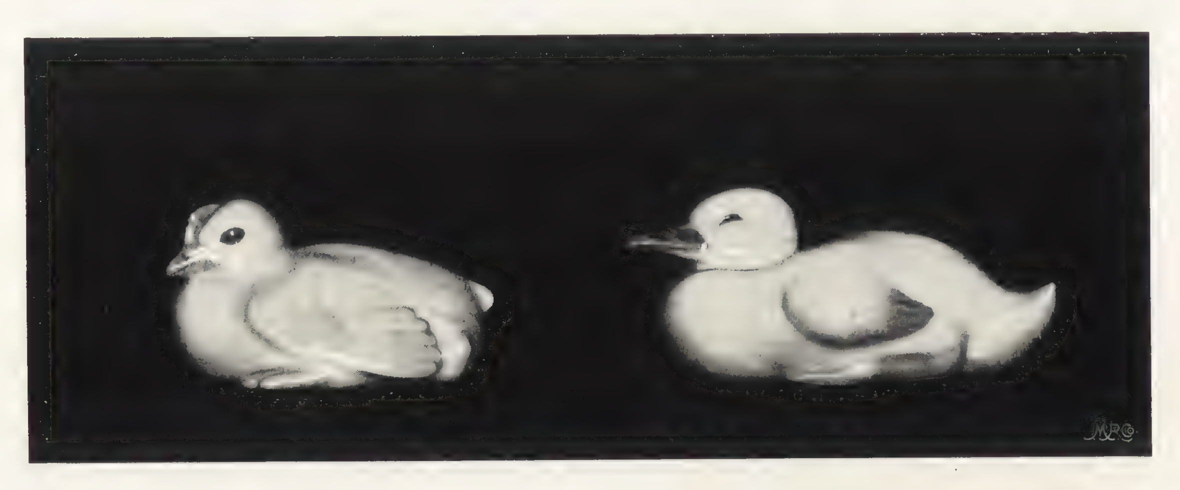


C. F. LIISBERG—KOPENHAGEN. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*



CHRIST. THOMSEN—KOPENHAGEN. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*

Becken Prof. Läuger's mit der Verwendung des Bulldoggen-Motives erinnert. In der Glas-Industrie stellte Daum Frères in Nancy Fische in geschnittenen Überfang-Gläsern mit grossem Geschick und bemerkenswerter Natur-Treue dar. In der Keramik ging, wie bemerkt, die kgl. dänische Porzellan-Manufaktur auch hier voran, wenngleich sie nicht allein dasteht, denn auch die Terrakotta-Manufaktur Ipsen Enke, die Kopenhagener Porzellan-Manufaktur Bing & Groendahl, die Rörstrand'sche Manufaktur in Stockholm haben prächtige Sachen nach dieser Richtung hin produziert, und in Deutschland hat beispielsweise *Karl Randhahn* in Bunzlau ausgezeichnete Tier-Stücke nach Gaul's Entwürfen geschaffen. Aber die kgl. dänische Manufaktur ging in der Erkenntnis, dass hier ein höchst bemerkenswertes Agens zur Belebung des ganzen kunstgewerblichen



E. NIELSEN—KOPENHAGEN. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*



E. NIELSEN—KOPENHAGEN. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*

Schaffens gegeben sei, systematisch vor und liess durch ihre Künstler Jahre lang in der Stille einen ganzen »Zoologischen Garten« an Tier-Keramik produzieren. Nun tritt sie mit dem Ergebnis dieses Studiums hervor und wir sind in der Lage, unseren Lesern die bedeutendsten Stücke im Bilde vorzuführen.

Bei der Beurteilung dieser Werke muss man sich vor allem die ausserordentlichen technischen Schwierigkeiten vergegenwärtigen, welche vorliegen, wenn das, worauf alles ankommt, erreicht werden soll: die Naturtreue. Aber gerade diese technischen Schwierigkeiten sind hier spielend überwunden, so dass der Künstler ganz und gar den Hauptzweck im Auge behalten konnte, das Karakteristische des betreffenden Tieres, nicht nur nach dem Äusseren desselben, sondern vor allem dem Inneren nach, darzustellen. In einigen Stücken ist es in



CHRIST. THOMSEN—KOPENHAGEN. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*



PRINZESSIN MARIE VON DÄNEMARK. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*

der That den betreffenden Künstlern gelungen, das Seelen-Leben dieser Tiere in ebenso tiefgehender, eindringlicher und zugleich scharfer Weise wiederzugeben, wie es auf einem anderen Kunst-Gebiete ein Liljefors oder ein Zügel gethan hat. Nicht darauf allein, dieses oder jenes bestimmte Tier-Individuum möglichst getreu wiederzugeben, kam es an, sondern zugleich das, was für das intime Leben dieser betreffenden Tier-Gattung am karakteristischsten ist: hierdurch tritt zu der handwerksmässigen Nachbildung das Element der mit der Fantasie arbeitenden Kunst hinzu. Und nun werfe man einen Blick auf die Werke selbst, wie sie allerlei Fische, den Seehund, das Nilpferd, die Fledermaus, dort Katzen und Hunde, hier wieder gar Insekten wiedergeben. Stellenweise wird ja allerdings dem Material Zwang angethan, die Nachbildung von Insekten-Flügeln eignet sich sicherlich für die Glas-Technik besser als für die Porzellan-Technik, und die gepanzerten Tiere wiederum sind für eine Nachbildung in Metall mehr geeignet als für Porzellan. Aber überall ist die Besiegung der technischen Schwierigkeiten überraschend gelungen, die Natur-Beobachtung eine ausserordentlich intime und die Darstellung frisch und von überzeugender Eindringlichkeit: es ist echte, morgenfrische Renaissance-Luft, die einem aus dieser Kunst entgegenweht.



F. MADSEN. *Robbe. Porzellan.*

Wir halten, wie bemerkt, die Initiative, die die altberühmte dänische Manufaktur hier ergriffen hat, für sehr bedeutungsvoll, und zwar für das gesamte kunstgewerbliche Schaffen der nächsten Zukunft. Es ist nicht ausgeschlossen, dass dasselbe nunmehr bald *im Zeichen des Tier-Kreises* zu stehen kommen wird. DR. HEINRICH PUDOR—BERLIN.



CHRIST. THOMSEN—KOPENHAGEN. *Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.*

Ungarisches Kunst-Gewerbe.

Im Laufe der letzten drei Dezennien wurde das ungarische Kunst-Gewerbe, der altungarische und beinahe auch der neuungarische Stil geschaffen. Wir sind eigentlich erst im Jahre 1900 bei Gelegenheit der Pariser Welt-Ausstellung vor die grosse konkurrenzfähige Welt getreten und haben gleich bedeutende Erfolge aufzuweisen gehabt. Suchen wir nach den Gründen, warum diese Fortschritte in den letzten Jahren so deutlich bemerkbar wurden, so kann dem Kultus- und Unterrichtsminister Dr. *Julius Wlassics,* wie auch dem Handels-Minister *Alexander Hegedüs* nicht genug Lob gespendet werden. Durch die Errichtung des Kunstgewerbe-Museums und der mit ihm in Verbindung stehenden Kunstgewerbe-Schule kam frisches Leben. An der Spitze dieser beiden Anstalten stehen *Eugen Radisics* und *Kamill Fittler,* die all ihr reiches Wissen und Können in den Dienst des Fortschrittes stellen. Ihnen schliesst sich an der ganze Professorenkörper der Kunstgewerbe-Schule.

Und last not least sei hier eines Mannes gedacht, dem die ungarische Kultur zu dauerndem und aufrichtigem Danke verpflichtet ist: Magnatenhaus-Mitglied *Georg von Ráth.* Er, als Präsident des Kunstgewerbe-Vereins, hat unermüdlich und uneigennützig das Kunst-Gewerbe protegiert.

Getreulich zur Seite stand ihm der General-Sekretär der kunstgewerblichen Gesellschaft, *Koloman György,* der mit seinem



C. F. BONNESEN—KOPENHAGEN. *Karren-Gaul. Porzellan.*

feinen Geschmacke und eminenten Fach-Wissen geholfen hat, das neue ungarische Kunstgewerbe auf die richtige Bahn zu lenken. Heuer wird in Turin eine grosse internationale Kunstgewerbe-Ausstellung stattfinden, auf welcher Ungarn ein Raum von 600 qm zur Verfügung gestellt ist. Hier wollen wir der Welt abermals zeigen, in welchem Maße wir exportfähig sind. Handels-Minister Hegedüs verständigte die Kunstgewerbe-Gesellschaft, dass er ihr zu dieser Ausstellung eine Staats-Unterstützung von 800 Kronen gewährt. Das, was wir heute den ungarischen Stil nennen, galt Jahre hindurch nur als eine in verschiedenen Teilen des Landes übliche Dekorations- oder vielmehr Ornamentations-Art der Haus-Industrie. Die Bauern-Majolika und Bauern-Möbel in Nord-Ungarn und Siebenbürgen finden wir mit verschiedenen mehr oder weniger stilisierten Blumen bemalt, unter denen die Tulpe und das Tausendschönchen die Hauptrolle spielt. Ganz dieselben Motive finden wir auch bei den Bauern-Stickereien. Diese Ornamentation, die übrigens sehr nahe verwandt ist mit der südslavischen Ornamentation und auch lange Zeit für slavisch gehalten wurde, schien lange Zeit hindurch so arm und beschränkt, dass man es für ein lächerliches, nur von unvernünftigem Chauvinismus diktiertes Unterfangen hielt, dieselbe dem modernen Geschmack anzupassen. Aber als man diese volkstümliche Ornamentation wirklich anfing zu studieren, wurde man überrascht durch den ausserordentlichen Reichtum an Motiven, den man hier fand, sowie durch die vielfachen, oft geradezu reizenden Stilisierungs-Arten. Im weiteren Verlaufe der Forschungen kam man aber auch darauf, dass diese in letzter Zeit nur mehr populäre Ornamentations-Art auch eine Vergangenheit hat, und mehrere Jahrhunderte hindurch in Ungarn fast in allen Zweigen der Kleinkunst reichlich in Gebrauch war. So wurde nachgewiesen, dass in der ungarischen Buchbinder-Kunst dieser Stil lange zuhause war, und viele Motive derselben bis auf die berühmten, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammenden Corvin-Bände des König Mathias zurückgehen. Mit der Durchforschung der Vergangenheit, die schon seit längerer Zeit eifrig betrieben wird, wurde abermals eine ganze Reihe neuer Motive in den Kreis des ungarischen Stiles einbezogen. Als nun die Kunstgewerbe-Gesellschaft den Versuch machte, diesen alt-ungarischen Stil zu modernisieren, einen neu-ungarischen Stil zu schaffen, kam ihr die inzwischen eingetretene Wandlung im modernen Geschmacke, die ihr Wohlwollen dem Realismus entzogen und voll und ganz den verschiedenen Arten der Stilisierung zugewendet hatte, auf halbem Wege entgegen.

Die Kunstgewerbe-Gesellschaft regte nicht nur mehrere hervorragende Kunst-Industrielle an, Versuche mit dem ungarischen Dekorations-Stil zu machen, sondern sie zog auch eine ziemliche Zahl talentierter Maler und Zeichner in den Kreis ihres Interesses, liess von denselben Entwürfe machen und überliess viele dieser Entwürfe ärmeren, aber von ihr als tüchtig erkannten, kleineren Kunst-Gewerbetreibenden zur Ausführung, welche sie ihnen überdies noch durch verschiedene pekuniäre Unterstützungen ermöglichte. — Das Resultat all dieser vielfachen Bestrebungen, wie es sich in den bisher arrangierten Ausstellungen zeigte, war ein glänzendes. Es zeigt, dass der ungarische Stil sich für alle Zweige des Kunst-Gewerbes eignet und ganz wohl in eine moderne Entwickelung einlenken kann. —

Prof. Ludwig Schlosz.

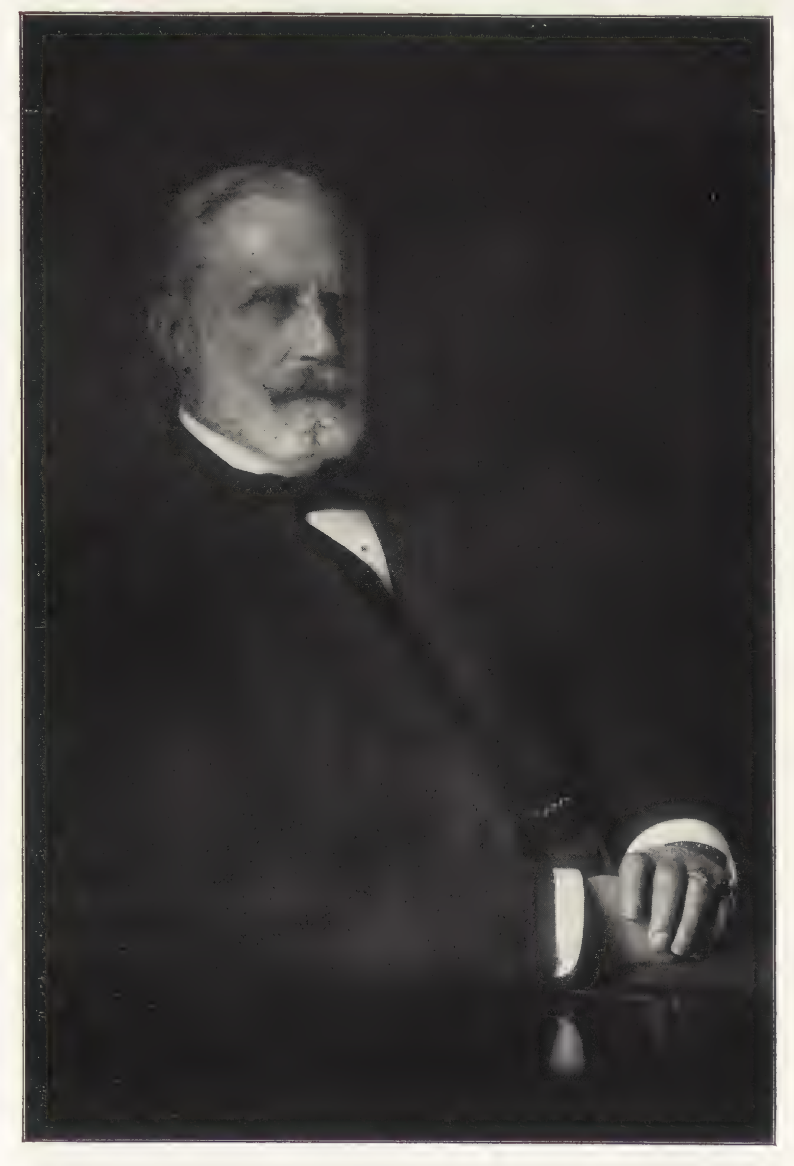


CHR. THOMSEN. *Fledermaus.*



Ein Meister der Lichtbild-Kunst.

WILHELM WEIMER in Darmstadt ist den Lesern dieser Zeitschrift längst nicht mehr unbekannt. Schon im Dezember-Heft 1900 (S. 149, 152) erschienen hier im Anschlusse an einen vom Herausgeber der »Deutschen Kunst und Dekoration« veranstalteten photographischen Wettbewerb einige, wenn auch nur sehr spärliche Proben seiner Thätigkeit. Darunter war eine verkleinerte Nachbildung des Bildnisses *Heinz Heim's,* des Künstlers und Führers, durch den Weimer in die Geheimnisse des Lichtes und der Schatten eingeweiht worden war, unter dessen Einfluss jene unerbittliche Wahrhaftigkeit, oder besser: jene grosse, kühne, innerliche *Lust* an der lebendigen Erscheinung in ihm mächtig wurde, die man zuweilen schon mit dem Naturalismus verwechselt hat und die doch von nichts grundsätzlicher geschieden ist, als von jeder plebejischen »Realistik«, von jeder Imitation der Wirklichkeit aus Schwäche. — Weimer hat Heinz Heim, seinem Meister und Freunde, ein seltenes Denkmal errichtet, indem er unter Aufbietung seiner ganzen hochentwickelten, äusserst verfeinerten Technik und einer wahrhaft bewunderungswürdigen Thatkraft dessen Werke, Gemälde und Rötel-Zeichnungen, in photographischen Aufnahmen vervielfältigt hat, die in ihrer liebevollen, unendlich treuen Auffassung und Durchbildung einzig sind und den Verehrern des so früh dahingerafften Künstlers diesen selbst, sein ernstes Schaffen und sein grosses Wollen allgegenwärtig halten. Das war eine That! — *Wie* hoch diese That einzuschätzen sei, das kann nur Der wissen, welcher das Wesen Heim's und seine grossen Ziele ergründet hat, das kann im weiteren Kreise der Kunst-Freunde erst dann verstanden werden, wenn man von Heim einmal mehr kennen wird, als nur seine zufällig populär



W. WEIMER—DARMSTADT. *Bildnis Sr. Exc. des Staatsministers Rothe.*

funkelnagelneuen »Jugend-Geschmacke« herausgeputzten Schau-Kästen an allen Strassen-Ecken aufgehangen haben, so wenig will er für einen Maler oder für einen Künstler der landläufigen Art angesprochen und geehrt sein. Dieser merkwürdige, so höchst unzeitgemäss aufrichtige Mann duldet kein Falsch um sich. Man muss schon mehr als »modern« sein, man muss doch schon von höherem Standorte ausblicken und urteilen, man muss in die Begriffe »Kunst« und »Künstler« doch schon gewichtigere Werte hineinlegen können, um Weimer's Künstlertum zu erkennen und *richtig* zu erkennen. — Weimer sagt: Ich bin *Photograph,* weiter nichts! — Er hat nicht den Ehrgeiz, durch eine — an sich natürlich hochrespektable — Verfeinerung der technischen Werkzeuge und Verfahren die Landschafts- oder Porträt-Malerei ersetzen zu wollen, ganz zu schweigen vom »Genre«, vom »Kostüm«- und »Staffagen-Bilde«, die

gewordenen Zeichnungen und »Gassenbuben-Bilder«. — Doch beugen wir dem Irrtume vor, als ob Weimer's Bedeutung im treuen, zuverlässigen Nachbilden bestünde! Durchaus nicht; er lehnt es sogar mit schroffer Geberde ab, in dem Sinne als »Künstler-Photograph« zu gelten, wie die Angehörigen jener schon recht stattlich herangewachsenen Schule, die in Matthies Masuren, Henneberg, H. Kühn, Craig Annan, Dührkoop u. a. ihre Meister und Lehrer anerkennt. So wenig Weimer befürchtet, dass ihn auch nur ein Halb-Gebildeter mit den Durchschnitts-Photographen verwechseln könne, die ihre im

von vornherein unter jedem diskutierbarem Niveau stehen. Weimer ist Photograph; aber er hat deshalb nicht vergessen, dass ein Gemälde *gemalt* werden muss und dass erfreulicher Weise ja auch ziemlich genug Bilder gemalt werden. Er ist vielmehr überzeugt, dass man besser thut, mit der Photographie *eigene* Wege zu gehen und durch sie Werte zu erzeugen, die durch kein anderes Verfahren erzeugt werden können, als eben einzig durch Photographie. — Ich weiss nicht, ob schon ein Anderer die Aufgabe der modernen Photographie so scharf, so einfach, so neuartig

und so geschmackvoll gefasst hat, das aber weiss ich, dass Weimer damit der Photographie eine bedeutsamere Position zuweist, als wenn er sie nur als eine, obendrein nie ganz geratene, Imitation der Malerei betrachtete, und dass er sie dadurch nach den gleichen Gesichtspunkten orientiert wie unsere jungen Architekten und Gewerbe-Künstler ihr Metier: nach den Gesichtspunkten der Zweckmässigkeit, Material-Gerechtheit, leben-erhöhenden Ausdrucks-Fähigkeit, kurz des *Stils.*

Hier wird ein Handwerk ausgeübt, oder, wenn das verwöhnten Ohren angenehmer klingt, eine Industrie, eine Technik. Diese wird dadurch zu einem höheren Thun, zu Kultur, zu einem Quell ethisch-ästhetischer Werte, dass sie von einer *Persönlichkeit* geleitet und getrieben wird. Wilhelm Weimer ist eine Persönlichkeit: darin besteht sein Künstlertum. Kraft dieses seines rein-menschlichen Ranges ist er souverän genug, eine *Auswahl* treffen zu können. Aus dem Chaos der Menschheit greift er gewisse Typen heraus und hält sie in der unerbittlichen Wahrhaftigkeit des mechanisch sich erzeugenden Lichtbildes fest; und wenn wir diese Typen vergleichen und auf ein gemeinschaftliches Letztes zurückführen, so erkennen wir, dass sie in irgend einer Hinsicht alle Repräsentanten einer Kategorie sind, »Höhepunkte« der modernen Entwickelung, freilich in einem durch und durch »immoralistischen« Verstande. Es sind Repräsentanten der Rasse, der Schönheit, der Macht, aber auch der Entartung des besseren und des geringeren Mittelmaßes, kurz eine Art Querschnitt durch das Leben der Zeit, der alle ihre Schichten an ausdrucksvollen Punkten trifft. Mir fehlt bei Weimer eigentlich nur der Typus des spezifisch modernen Verbrechers: der spiritistische Wunderthäter, der grosse Bank-Schwindler, der tollkühne Spekulant, der Erotomane. Freilich liesse sich alles das nur durch eine viel umfassendere, mannigfaltigere Serie seiner Bilder erhärten, als eine Zeitschrift vorlegen kann.

Weimer trifft seine Auslese jedoch nicht, indem er sich zurückzieht und nur diejenigen Personen vor seinen Apparat bittet, von deren Porträts er eine Bereicherung seiner merkwürdigen Galerie erhofft, sondern indem er alle bei sich empfängt, die nur kommen wollen: Hoch und Niedrig, Reich und Arm, Gross und Klein, Erbetene und Unerbetene, solche, die seinetwegen weither gereist kamen, und solche, die als ahnungslose Passanten sein Atelier betreten wie das von Müller und Schulze. Die alle nimmt er auf, doch ohne ihnen eine Konzession zu machen. Er tritt ihnen gegenüber: selbst eine Persönlichkeit und fordert dadurch ihre Persönlichkeiten heraus — wenn sie unter dem Masken-Kleide des konventionellen Alltages wirklich eine Persönlichkeit als ein Köstlichstes, Wunderbarstes, Geheimnisvollstes mit sich tragen sollten. Freilich, wo nichts ist, da hat der Kaiser das Recht verloren, und Herr Weimer auch. Doch wo nur



W. WEIMER—DARMSTADT. *Kinder-Bildnis.*



WILHELM WEIMER—DARMSTADT. *Photogr. Bildnis der Pianistin Frieda Hodapp.*

irgend ein Funke der lebendigen Menschlichkeit zu entlocken ist, da kann man sicher sein, dass er es thut. Die Vorbedingung zu einem guten Bild von Weimer ist also ein gewisser »Verkehr der Seelen«, und wo dieser Kontakt nicht hergestellt wird, sei es weil man sich die Zeit nicht dazu nahm, sei es gleichviel aus welchem anderen Grunde, da wird Weimer nichts Aussergewöhnliches geben können, ja er wird sehr oft gezwungen sein, »das Verfahren einzustellen«. Aber man wird uns nun zustimmen, wenn wir wiederholen: Weimer's Künstlertum ist seine Persönlichkeit; indem er diese frei und ungehemmt auf eine andere Persönlichkeit wirken lässt, ruft er diese gewissermaßen wie mit einem magnetischen Zwange von Gleich zu Gleich an ihre Oberfläche — und in diesem Momente wird sie exponiert. O, wie sie sich oft sträuben und wehren, diese Einsiedler-Seelen, wie sie sich zieren und in tausend Schleiern verbergen! O, welche Kraft, welche *Liebe* muss auf sie wirken aus Dem, der sie sucht und ruft, bis sie sich ihm endlich, endlich enthüllen!

Hiermit hoffe ich erklärt zu haben, warum Weimer so ausserordentliche Bildnisse geschaffen hat, ohne dabei die Grenzen der Photographie irgend überschritten zu haben, und ebenso, warum sein Apparat zuweilen zu versagen scheint. Freilich wird ihm der Fall nicht selten vorkommen, dass die aufgenommene Persönlichkeit, vorzüglich Damen, gerade dann mit dem Bilde nicht »zufrieden«, ja darüber empört, entrüstet sind, wenn es ihm selbst besonders gelungen erscheint. Er weiss eben von einer *anderen* Schönheit als der dürftige Durchschnitts-Mensch, der sich nur photographieren lässt, um vor Seinesgleichen damit zu prahlen, und der also auf seinem Konterfei alle die »Werte« vereinigt finden will, die bei Seinesgleichen in Geltung sind — sie sind danach. Ein Mann wie Weimer muss sie belächeln. Er bannt das Individuum auf der Platte so wie er es »entdeckt« hat, er hält seine ewige



WILHELM WEIMER—DARMSTADT. »GROSSMUTTER UND ENKEL-KINDER«. PHOTOGRAPH. AUFNAHME.



W. WEIMER—DARMSTADT. *Photogr. Kinder-Porträt.*



W. WEIMER—DARMSTADT. *Photogr. Kinder-Porträt.*



W. WEIMER—DARMSTADT. *Photogr. Porträt.*



W. WEIMER—DARMSTADT. *Photogr. Porträt.*

innerliche, von keinerlei Konvention abhängige Schönheit fest — und selbst bei dem Armseligsten weiss er noch einen Schimmer davon zu finden und aufleuchten zu lassen. Nichts ist ihm gleichgültiger als die Frage, ob der Konterfeite mit seinem Bilde »zufrieden« sei oder nicht. Wohl ist es ihm ein froher Gedanke, denjenigen, welche ihm ihr Vertrauen entgegenbringen, durch eine glückliche Ausführung seiner Absichten eine Freude bereiten zu können, allein er wird niemals auf diese Freude spekulieren, sei es auch nur in einer sehr feinen Weise. Von den plumpen, ekelerregenden Schmeicheleien und dem banalen Manierismus der schwunghaft betriebenen Photographie-Geschäfte kann hier selbstverständlich überhaupt nicht die Rede sein, es sei denn in dem Sinne, dass es kaum einen Maßstab gibt, an dem man den geradezu Entsetzen einflössenden Tiefstand des ethisch-ästhetischen Niveaus so deutlich ablesen kann, als die mit Sinnbildern der frechsten, hässlichsten Eitelkeit vollgepfropften Photographen-Schaukästen unserer grossen Städte. Wenn wir diese mit einer Bildnis-Kollektion Weimer's vergleichen, so empfinden wir wieder, welche ungeheuerlichen Kontraste zwischen dem Durchschnitt unserer Gesellschaft und den über diesem stehenden, kulturell entscheidenden Persönlichkeiten aufgethan sind. Um so wertvoller freilich müssen uns die zur Vermittelung Berufenen erscheinen, die den Anschluss an die Kultur der führenden Geister unseres Volkes aufrichtig suchen. Möchte ihnen das Beispiel Wilhelm Weimer's zur Ermutigung gereichen!

Es werden ihrer allerdings nie sehr viel sein können. — Denn dieser Bildnis-Kunst in ihrer stolzen, gegen sich selber unerbittlichen, souveränen Wahrhaftigkeit kommen nur die Instinkte einer kleinen Aristokratie entgegen, nämlich derjenigen, welche diese Wahrhaftigkeit *nicht zu scheuen* haben, und die sich ihrer Schönheit selbst dann bewusst sind, wenn der untergeordnete Mensch an ihnen vielleicht nur Hässliches, d. h. von seinem Typ Abweichendes, Ungewohntes, Ausserordentliches erblickt und dieses Ungewöhnliche, *weil* es von seiner eigenen mittleren Linie abzuweichen sich erdreistet, verabscheut. Weimer hat sich diese Aristokratie gewonnen und so wird er der Zukunft ein Dokument unserer Zeit übergeben können, dessen Wert wir heute noch kaum abzuschätzen wissen.

G. Fuchs—Darmstadt.



W. WEIMER—DARMSTADT. *Photogr. Porträt.*



W. WEIMER—DARMSTADT. BILDNIS DES DICHTERS FR. GUNDOLF.



W. WEIMER—DARMSTADT. PHOTOGRARH. BILDNIS.



WILHELM WEIMER—DARMSTADT. PHOTOGRAPH. BILDNIS DES HERRN A. W.



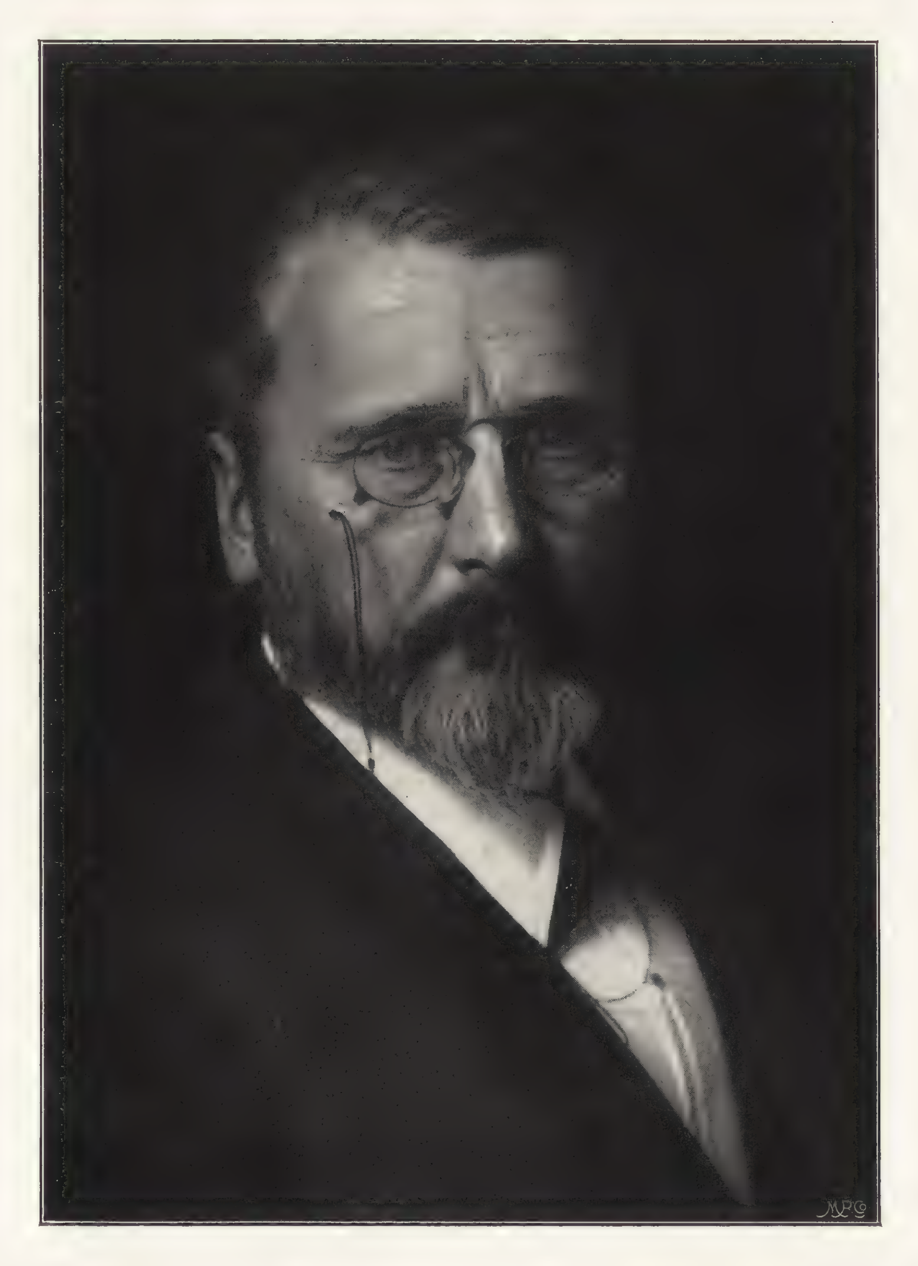
WILHELM WEIMER—DARMSTADT. PHOTOGRAPH. MÄDCHEN-BILDNIS.



WILHELM WEIMER—DARMSTADT. PORTRÄT DES HERRN ALEXANDER KOCH.



WILHELM WEIMER—DARMSTADT. BILDNIS DES HERRN DR. H. W.



WILH. WEIMER—DARMSTADT. BILDNIS DES GEHEIMRATS PROF. DR. LEPSIUS.



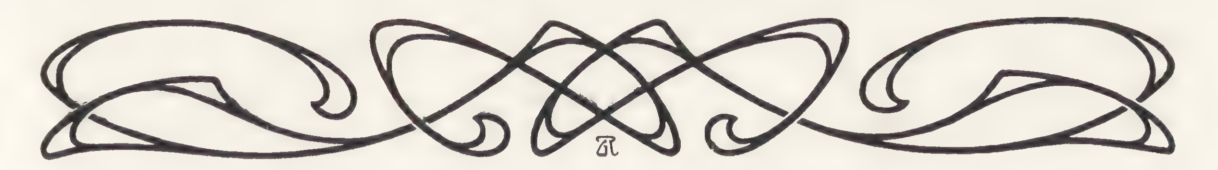
WILHELM WEIMER—DARMSTADT. PHOTOGRAPHISCHES DAMEN-PORTRÄT.



WILHELM WEIMER—DARMSTADT. PHOTOGRAPH. PORTRÄT DER FRAU L. W.



W. WEIMER—DARMSTADT. PHOTOGRAPH. BILDNIS DER FRAU L. B.



Versuche in moderner Bau-Ornamentik · Schluß.

Von der Flächen-Ornamentik wollen wir hier ganz absehen, sie kann sich in den Motiven ungebundener bewegen, als die an den Gliederungen, wie dies auch stets der Fall gewesen ist, und hat nur das Gesetz der nach oben oder unten gerichteten Entwickelung oder des richtungslosen, vollständig zentralen Ausfüllens zu befolgen. — Noch weniger kann man, wie beiläufig bemerkt werden soll, die bewusst moderne Bewegung bemängeln wollen, wenn sie den Versuch macht, den weiten Kreis der kunstgewerblichen Arbeiten, wie sie zur Ausstattung des Inneren der Bauten und zur Herstellung des Hausrats erforderlich sind, nach einem neuen Prinzip der Ornamentierung zu behandeln. Besonders liegt das letztere Feld ganz ausserhalb der unserer Besprechung gezogenen Grenzen. Aber soweit sich die neue Ornamentik an den stützenden, lastenden, teilenden, verbindenden oder abschliessenden Bau-Gliedern versucht hat, wäre zu prüfen, ob unter dem Gebotenen noch etwas Besseres vorhanden ist, als die direkt von Ost-Asien oder über Amerika importierten Mode-Formen. Allerdings dürfen wir nicht hoffen, sofort auf einen Haufen neuer Erfindungen zu stossen, die sich auch durchaus nicht auf Kommando hervorzaubern lassen; und wir wollen zufrieden sein, wenn auf dem fraglichen Gebiete einzelne neue Leistungen hervortreten, die, wenn auch nicht durchweg vollendet, doch mindestens den zum Ziele führenden Weg andeuten. — Wir werden in den meisten Fällen die zur Zeit vorhandene Unzulänglichkeit der Versuche, das Bau-Ornament in neuer Art zu gestalten, bestätigt finden, obwohl auch einigemale bessere Anläufe vorkommen. Im ganzen ist die eingetretene wohlthätige Reaktion gegen das Zuviel der schmucklichen Teile, wie es die kritiklose Nachahmung des Barocks aufgebracht hatte, mit Anerkennung zu begrüssen. Auf diesem Wege sind die Engländer vorangegangen und haben auch bei uns Nachfolge gefunden, obgleich die englische, mitunter etwas gesuchte Einfachheit, welche sich in fast gänzlicher Vermeidung der Schmuck-Formen und einer hierdurch bedingten, gelegentlich unschönen Vernüchterung äussert, noch keine eigentliche Lösung, sondern wohl nur eine Negation der Aufgabe gebracht hat.



In der bisweilen launenhaften Gestaltung neuerer Säulen- und Pfeiler-Kapitelle, so lange sie noch durch Verwendung aufgerichteter Blätter und stützender Voluten- oder Kopf-Formen unter den Ecken der Deck-Platte den Anschein stützender Gegen-Wirkung festhalten, kommt noch dasselbe Prinzip zur Geltung, welches den freien Schöpfungen der Früh-Renaissance den ihnen eigenen Reiz verlieh. Immerhin bilden solche Fantasie-Kapitelle Anzeichen individueller Auffassung und sind als erfrischende Abweichungen von der gedankenlosen Nachahmung der klassischen Muster willkommen.

Die Pfeiler-Kapitelle im Prinz-Regenten-Theater in München von Heilmann & Littmann (Deutsche Bauztg. 1901 Nr. 76) zeigen am Kopf der kannelierten Schäfte, unter dem Architrav, statt des Kapitells nur einen durch Flach-Relief bezeichneten Abschnitt, sind

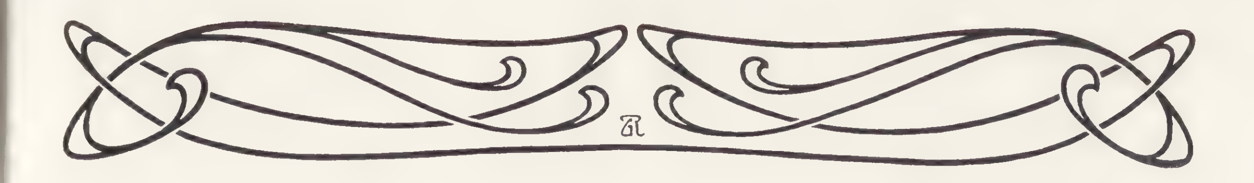
---

NOTIZ. Die Zeichnungen für *Buch-Schmuck*, welche auf dieser und den beiden folgenden Seiten abgebildet wurden, sind sämtlich von RICH. GRIMM in Crefeld entw.



aber dafür mit seitlichen Konsol-Ansätzen versehen. — Die Ausstellungs-Bauten des Jahres 1900 in Paris boten manche neue derartige Einzelheiten; so im deutschen Ehrenhofe die romanisierenden Säulen-Kapitelle und Basen von Hoffacker, in Vermischung mit altnordischen und modernen Formen; auch in den Konsolen traten ähnliche Bildungen auf (Deutsche Bauztg. 1901 Nr. 18). Einzelne Wand-Teile desselben Bauwerkes zeigten japanisierende Linien-Spiele, verbunden mit altnordischem Band-Geschlinge und figürlichen Bildungen von modernem Karakter. In dem österreichischen Ehrenhofe daselbst hatte L. Baumann in Wien einige neue dorisierende Kapitell-Bildungen angebracht, indem er die Überleitung von den Ecken der Abaken zur Rundung des Säulenschafts durch konsolartige Vorsprünge bewirkte, zugleich zeigten die eisernen Bogenträger die Konstruktion ohne den Versuch dekorativer Verkleisterung. — Das Naturhistorische Museum im Jardin des Plantes zu Paris von Dietert hat zwar im einzelnen antikisierende Formgebung aufzuweisen, erhält jedoch eine Belebung im modernen Sinne durch Tier-Skulpturen von Frémiet u. a., welche auch zur Bildung der Gliederungen, wie z. B. die Löwen-Büsten an den Pfeiler-Kapitellen, herangezogen sind. Die Friese enthalten Verzierungen aus Muscheln, und an den Eisen-Gittern erscheint ein naturalistisches Pflanzen-Ornament. — Im Hofe des Geschäfts-Hauses der »Allgemeinen Zeitung« in München hat Martin Dülfer den Versuch gemacht, die Brüstungs-Füllungen durch Reihen aufrecht nebeneinandergestellter Glockenblumen auf langen Stengeln in sehr grossem Maßstabe zu verzieren (Deutsche Bauztg. 1901 Nr. 60); indes erscheinen dieselben etwas fremdartig und nichtssagend. — Das Pflanzen-Ornament an den Fassaden der Sächsischen Handels-Bank in Dresden von Schilling & Gräbener (Deutsche Bauztg. 1901 Nr. 1 und 2) folgt, was die mehrfach angebrachten Baum-Verzweigungen und die naturalistischen Blatt-Formen anbelangt, den über Amerika zu uns gelangten japanischen Anregungen; der Ausdruck statisch wirkender Kräfte ist in diesen Verzierungen wohl mit Absicht vermieden. Allenfalls geben die Fruchtknollen unter den Ecken der Säulen-Deckplatten noch eine Andeutung der älteren Auffassungsweise der Kapitell-Form. Die verwendeten tierischen Ornament-Motive, wie die Drachen u. a., wiederholen altnordisch-fantastische Bildungen. Weshalb gerade an diesem Gebäude solche Motive gewählt sind, lässt sich aus der zwecklichen Bestimmung desselben nicht erraten, wenn man nicht an den Schätze hütenden Fafnir der Sigurd-Sage denken will.

Die öfter wieder aufgenommene Anwendung des altnordischen Band-Geschlinges, in Verbindung mit den an den Enden angesetzen Thierköpfen und den in das Muster verflochtenen schlangenartig verlängerten Tier-Leibern, diese Anfänge aus dem Kindheits-Alter der west- und nordeuropäischen Völkerschaften, sind für uns Modernen inhaltlich ebenso bedeutungslos wie die Fabel-Wesen der Antike; sie geben die Wiederholung eines rein archäistischen Niederschlags und können keinen Ausgangspunkt für neue Erfindungen bieten, umsoweniger, als die Schönheit dieser ursprünglich aus der Holz-Schnitzerei und der Metall-Technik hervorgegangen, in der Buch-Malerei weiter ausgebildeten, später in die Stein-Technik übersetzten Formen doch mehr als zweifelhaft ist und höchstens den Reiz einer ungewohnten pikanten Erscheinung für sich hat. In diesen Kreis gehören die Auffrischungen norwegischer Ornamentik von Maximilian Jagielski in Christiania (Deutsche Bauhütte 1901 Nr. 18), welche deshalb



RICHARD GRIMM IN CREFELD: ENTWÜRFE FÜR BUCH-SCHMUCK.



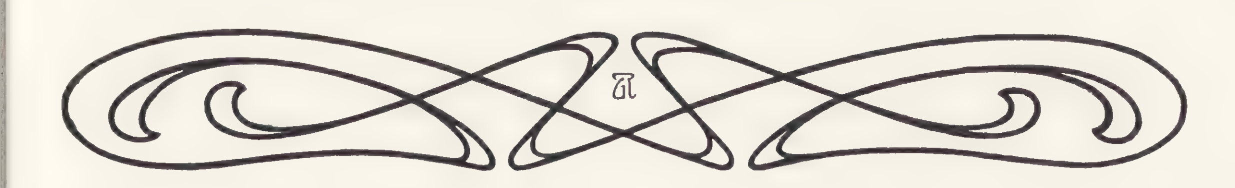
VERGLEICHE DEN TEXT AUF SEITE 418 DES VORLIEGENDEN HEFTES.







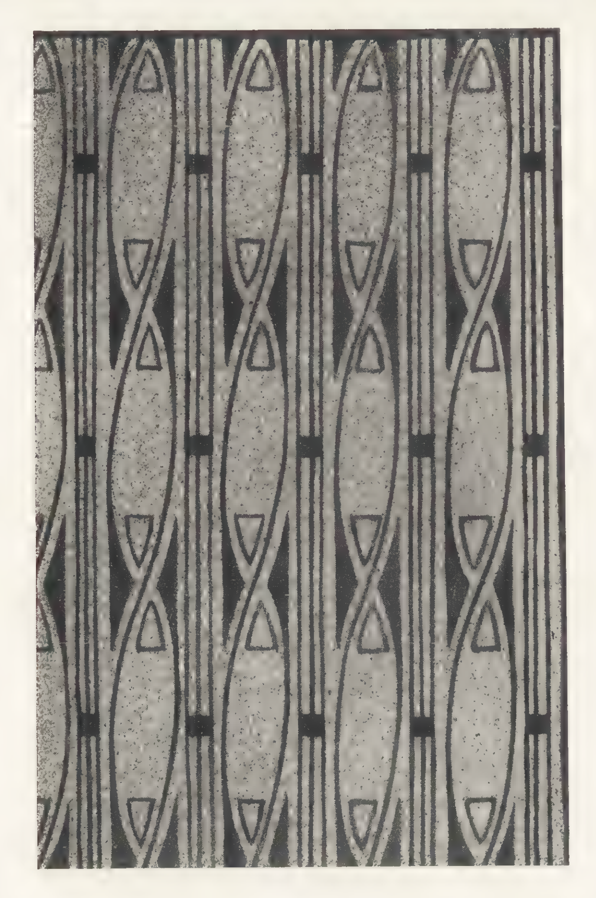




RICHARD GRIMM IN CREFELD: BUCHGEWERBL. ENTWÜRFE.



EINZELNE AUS WERKEN VON R. VOIGTLÄNDER'S VERLAG IN LEIPZIG. *



R. GRIMM—CREFELD. *Vorsatz-Muster.*

geben den Eindruck des Frischerfundenen, ohne jeden archäisierenden Beigeschmack.

Ein grosses, ziemlich häufig angebautes, jedoch vorläufig keineswegs bedeutende Ergebnisse aufweisendes Arbeits-Feld bildet die ornamentale Ausgestaltung der Decken-Konstruktionen in Eisen. Einen Versuch in dieser Art bietet das Innere der Halle im grossen Kunst-Palast der Pariser Ausstellung 1900, von Architekt Louvet (L'Architecture 1901). Die elastischen Linien, welche die eisernen Rippen umspielen, als »Végétation constructive« bezeichnet, sind ein bemerkenswerter Versuch, dem Eisen eigentümliche dekorative Formen abzugewinnen. Übrigens ist die obige Bezeichnung nicht ganz unangebracht, da diese ornamentalen Versuche mindestens auf anderem Boden stehen als die meisten der hier zu untersuchenden Gebilde, indem sie eine gewisse konstruktive Tendenz aussprechen.

Es mag an den obigen Proben genug sein, obwohl sie nur einem beschränkten Kreise von Publikationen entnommen sind;

wenig geeignet erscheinen, als Anregungen für wahrhaft moderne Schöpfungen zu dienen.

Andererseits bietet, wie nachdrücklich hervorgehoben werden mag, die geschickte Anlehnung an historische Formen einen sehr gangbaren Weg, um eine Verjüngung herbeizuführen; nur müssen die gewählten Vorbilder sich dem Zwecke einer frisch individuellen, dem modernen Geiste entsprechenden Auffassung ohne Zwang anpassen lassen. — Beispiele dieser Art finden sich in den Decken-Bildungen im grossen Fest-Saale und im Treppen-Hause des Künstler-Hauses in München von Gabriel von Seidl (Deutsche Bauztg. 1901 Nr. 100); die erstere nimmt das Motiv der in mehreren Viertelkreis-Schwingungen gebrochenen Holz-Decken von S. Zeno und S. Fermo & Rustico in Verona wieder auf, die zweite erinnert durch die laubenartige Bemalung der Gewölb-Kappen an die anmutigen Schöpfungen Giov. da Udine's in den unteren Loggien des Vatikans und an anderen Orten; beide aber



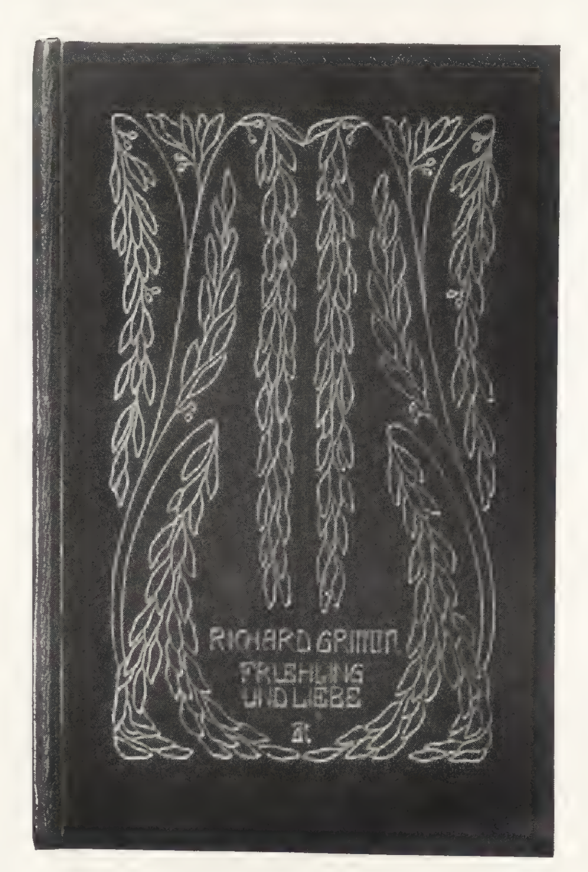
R. GRIMM—CREFELD. *Vorsatz-Muster.*



R. GRIMM—CREFELD. *Leder-Einband.*

nationalen Stil-Periode erscheinen. Danach ist das früher Geschaffene nicht tot und abgethan, sondern muss fortwirken als notwendige Voraussetzung für die lebendige Gegenwart; es wiederholt sich in der Kunst nur derselbe Vorgang, der allem Werden in der organischen Natur zugrunde liegt. Wer will das Maß der Anregungen berechnen, welche der Fantasie des schaffenden Künstlers aus der Betrachtung des Vorhandenen zufliessen, und wer wollte, wenn er es auch vermöchte, diese ewig sprudelnde Quelle verstopfen! Also liegt das wahre Heil in der freien Benutzung des historisch Gegebenen, ohne Beschränkung auf die einem abgemessenen Zeit-Abschnitte ausschliesslich eigentümlichen Formen. Will man das Eklektizismus schelten, so mag es immerhin geschehen; man darf jedoch vertrauen, dass ein die harmonische Einheit empfindender Künstler-Geist wohl imstande sein wird, die sich darbietenden Klippen glücklich zu vermeiden und überall Keime

sie bezeugen jedenfalls in der Mehrzahl ein kräftiges Streben nach Neubelebung der Bau-Ornamentik, aber sie lassen auch die grossen Schwierigkeiten erkennen, die sich dem Erreichen des Ziels entgegenstellen. Das japanisierende Linien-Gewirr, das naturalistische Geäste, das altnordische Band-Geschlinge sind nicht imstande, einen entschiedenen Umschwung zum Besseren zu bewirken; und man kann wohl mit Sicherheit annehmen, dass der glühende Wunsch nach endlicher Beseitigung der hergebrachten Schablone, unterstützt von dem Wetteifer mit den Nachbar-Nationen, eine Anzahl Motive zur Aufnahme gebracht hat, deren augenblicklich übertriebene Anwendung nicht mehr bedeutet, als eine vorüberrauschende Mode-Laune. Ein sicherer Boden für den Fortschritt der Kunst — auch auf dem Spezial-Gebiete der Bau-Ornamentik — kann nur durch das Festhalten an den Grundsätzen gewonnen werden, nach welchen die Alten ihr Schaffen geregelt haben, und wie sie besonders deutlich bei jedem Übergange zu einer neuen



R. GRIMM—CREFELD. *Leder-Einband.*

der Erfindung auszustreuen, die sich allmählich zu voller Blüte entfalten und endlich ein neues Ideal entstehen lassen. Mehr kann man von unserer Zeit, die sich ebensowenig wie jede frühere Periode für sich abgetrennt denken lässt, sondern im lebendigen Flusse zwischen Vergangenheit und Zukunft stehen muss, nicht verlangen. GUSTAV EBE.

RICHARD GRIMM, von welchem wir in diesem Hefte eine Kollektion neuer buchgewerblicher Arbeiten vorführen, wurde, wie wir kürzlich melden konnten, als Lehrer an die gewerblichen Schulen der Stadt Crefeld berufen. Das, was wir hier zeigen, lässt diese Berufung als einen höchst glücklichen Griff erkennen, und es ist doppelt erfreulich, dass Grimm gerade nach dem mächtig aufblühenden Crefeld gezogen wurde, wo er Gelegenheit zu einer besonders umfangreichen und nachhaltigen Einwirkung auf Industrie und Handwerk finden muss. Viele unserer Leser erinnern sich wohl noch, dass wir bereits im Januar-Heft 1900 S. 204 einige typographische Zier-Stücke von Grimm veröffentlichten — wohl mit das erste, was überhaupt von diesem Künstler bekannt wurde. — Wenn wir diese mit den heute vorliegenden Vignetten, Leisten, Schluss-Stücken etc. vergleichen, dann müssen wir einen sehr beträchtlichen Fortschritt unbedingt anerkennen. Grimm's Formen-Sprache ist jetzt präziser, einfacher, weniger naturalistisch und in der Stilisierung ungezwungener, so dass es kein Wunder ist, dass Grimm neben seiner Lehr-Thätigkeit auch noch von den angesehensten Verlags-Anstalten mit buchgewerblichen Aufgaben betraut wird. So ist es sehr zu begrüssen, dass ihm z. B. der Verlag von B. G. Teubner die Deckel-Ausstattung von Klassiker-Ausgaben übertrug, die vorzugsweise für den Gebrauch der Gymnasien und Hochschulen bestimmt sind. Ein von Grimm im Landes-Gewerbe-Museum zu Stuttgart bei Gelegenheit einer Sonder-Ausstellung vorgeführter Leinen-Einband zu einer Schul-Ausgabe der »Perser« des Aischylos muss als sehr fein empfunden bezeichnet werden. Ferner hat Grimm für R. Voigtländer's Verlag sehr hübsche Buch-Ausstattungen geschaffen, darunter eine Antologie »Frühling und Liebe«, in welcher Richard Grimm, der Illustrator, einen recht geschmackvollen Zusammenklang mit Richard Grimm, dem Ornamentisten, erzielt. Auch an einigen Publikationen des Verlags Eugen Diederichs in Leipzig ist Grimm hervorragend beteiligt. Wir erwähnen namentlich die Ausstattung zum Maxim Gorjki's Roman »Die Drei« als vorzüglich gelungen. Das gilt insbesondere auch von dem prächtigen Leder-Einband, den wir hier reproduzieren. — Überhaupt hat Grimm im Leder-Einband mit Hand-Vergoldung Vortreffliches geboten, wie er gleichfalls auf seiner Stuttgarter Ausstellung zeigte. Möchten sich noch recht viele grosse Buchbindereien, Verlags-Anstalten, Schriftgiessereien der Kraft dieses mit so gefälligem Talente begabten jungen Künstlers zur Schaffung einer organischen und verfeinerten Buch-Ausstattung bedienen! Grimm hat sich ferner auch auf dem Gebiete des Plakates, der Scherrebeker Weberei, der Stoff- und der Vorsatz-Muster mit Glück versucht. Einige stilistisch bemerkenswerte Vorsatzmuster bilden wir auf Seite 416 ab. Man möchte lebhaft wünschen, dass es ihm gelingen möge, auch im Seiden-Stoff Hervorragendes zu erfinden und die Industrie Crefeld's auch seinerseits mit neuen Ideen anzuregen!



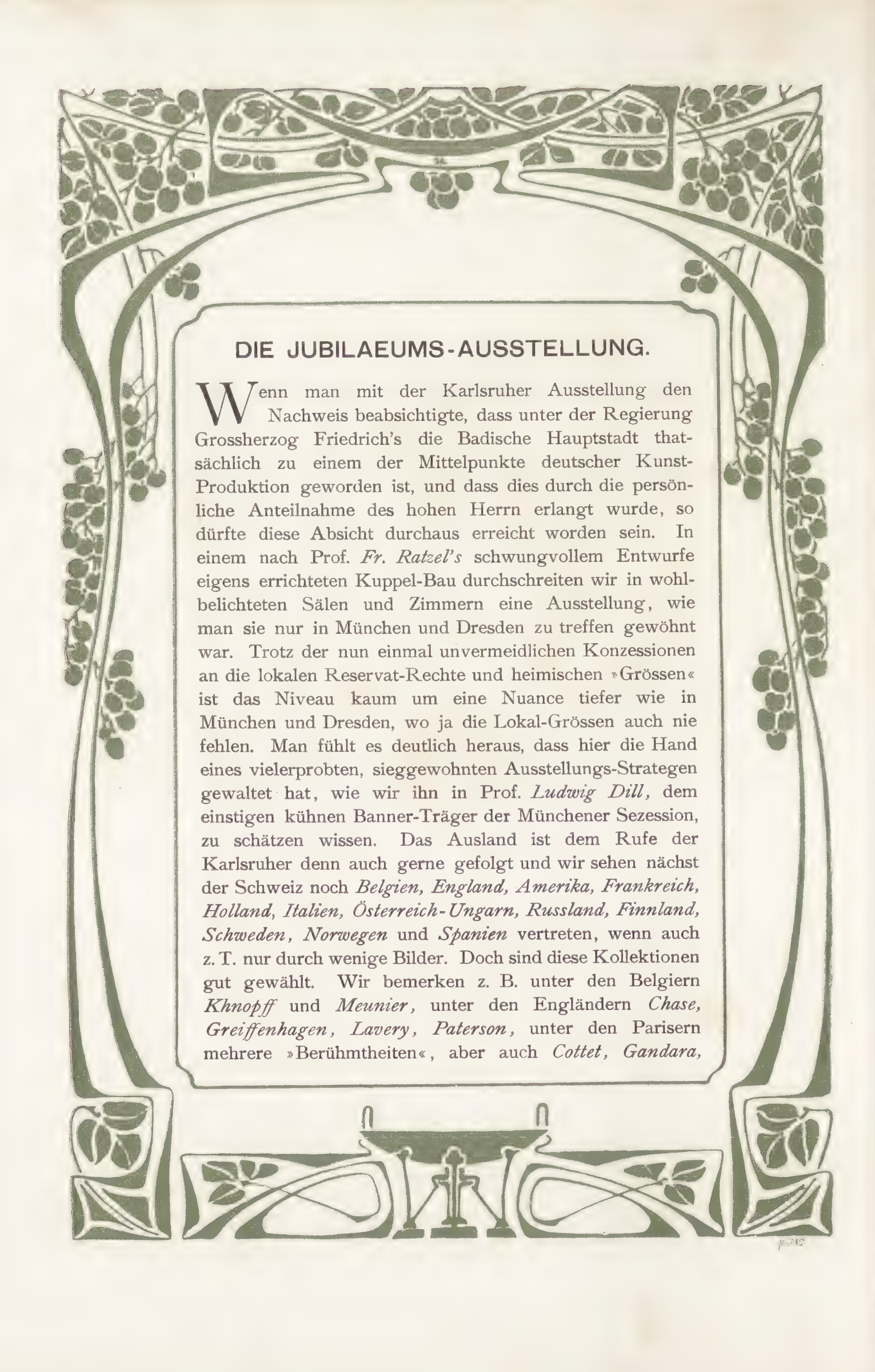
RICHARD GRIMM—CREFELD. *Leder-Einband.*



Jubiläums-Medaille von Prof. Rud. Mayer.

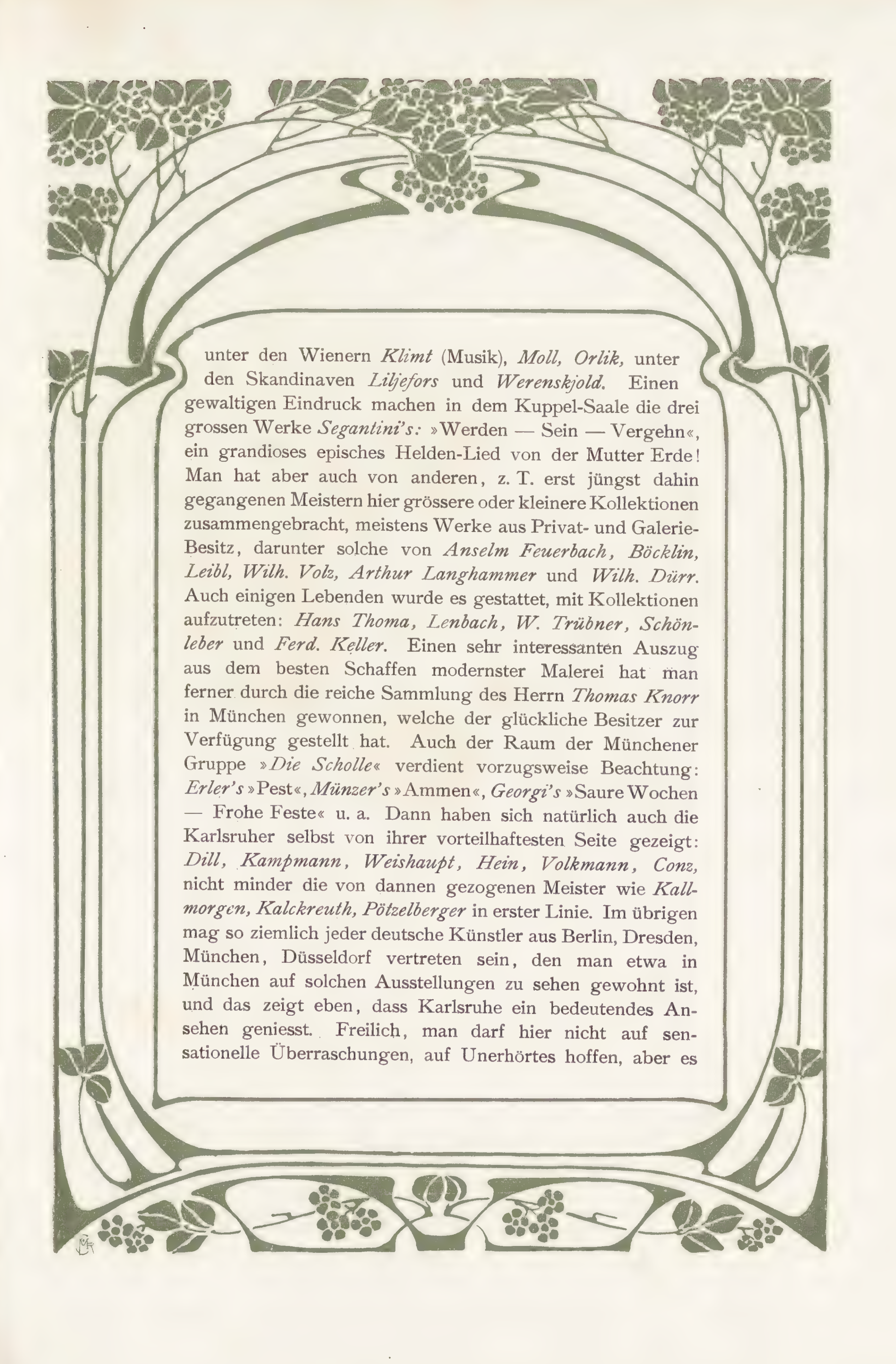
FRIEDRICH GROSSHERZOG v. BADEN
Zum 50 jährig. Regierungs-Jubiläum.

Von allen deutschen Fürsten, welche sich in der neueren Zeit den hohen Ehren-Titel als Förderer künstlerischen Schaffens erworben, hat wohl kein anderer so frühzeitig den grossen Gedanken aufgegriffen, welcher der Kunst eine Wirksamkeit unmittelbar im praktischen Leben und Schaffen zuweist, wie Grossherzog Friedrich von Baden. Ihm schuldet nicht nur das Badische, sondern das gesamte Deutsche Kunst-Gewerbe unermesslichen Dank; und so huldigt das *deutsche Kunst-Handwerk, die nationale Kunst-Industrie* Ihm als dem fördernden Beschützer, der schon zu einer Zeit dem Kunst-Gewerbe seine thätige Teilnahme zuwandte, da man es im allgemeinen noch als ein Kunst-Gebiet geringeren Grades hinter der Malerei und Plastik zurückstehen liess. Nun, da das deutsche Künstler-Gewerbe in mächtigem Aufschwunge begriffen, nun huldigen Künstler, Industrielle und Handwerker in unauslöschlicher Dankbarkeit dem Fürsten, dessen Hand einst schirmend in schlimmen Tagen über den zarten Keimen wachte, dem ruhmreichen Landesherren, der Seine Hauptstadt zu einem Mittel- und Ausgangs-Punkte deutschen Kunstschaffens erhoben hat. Möge es Ihm vergönnt sein, auch die moderne Kunst sich zu ihrer vollen Blüte und zu reicher Fruchtbarkeit entfalten zu sehen! — Die Schriftleitung.

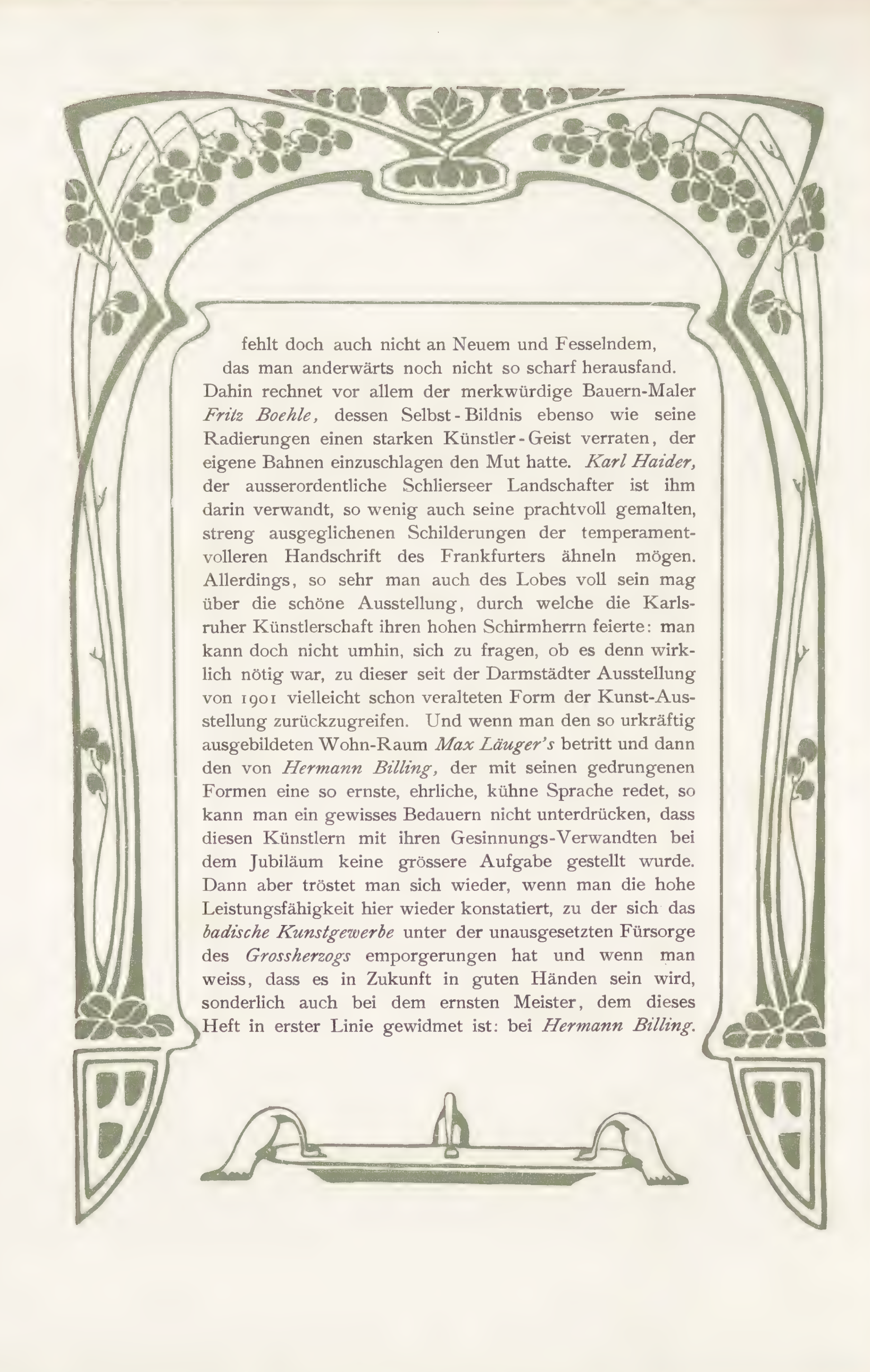


DIE JUBILAEUMS-AUSSTELLUNG.

Wenn man mit der Karlsruher Ausstellung den Nachweis beabsichtigte, dass unter der Regierung Grossherzog Friedrich's die Badische Hauptstadt thatsächlich zu einem der Mittelpunkte deutscher Kunst-Produktion geworden ist, und dass dies durch die persönliche Anteilnahme des hohen Herrn erlangt wurde, so dürfte diese Absicht durchaus erreicht worden sein. In einem nach Prof. *Fr. Ratzel's* schwungvollem Entwurfe eigens errichteten Kuppel-Bau durchschreiten wir in wohlbelichteten Sälen und Zimmern eine Ausstellung, wie man sie nur in München und Dresden zu treffen gewöhnt war. Trotz der nun einmal unvermeidlichen Konzessionen an die lokalen Reservat-Rechte und heimischen »Grössen« ist das Niveau kaum um eine Nuance tiefer wie in München und Dresden, wo ja die Lokal-Grössen auch nie fehlen. Man fühlt es deutlich heraus, dass hier die Hand eines vielerprobten, sieggewohnten Ausstellungs-Strategen gewaltet hat, wie wir ihn in Prof. *Ludwig Dill*, dem einstigen kühnen Banner-Träger der Münchener Sezession, zu schätzen wissen. Das Ausland ist dem Rufe der Karlsruher denn auch gerne gefolgt und wir sehen nächst der Schweiz noch *Belgien, England, Amerika, Frankreich, Holland, Italien, Österreich-Ungarn, Russland, Finnland, Schweden, Norwegen* und *Spanien* vertreten, wenn auch z. T. nur durch wenige Bilder. Doch sind diese Kollektionen gut gewählt. Wir bemerken z. B. unter den Belgiern *Khnopff* und *Meunier*, unter den Engländern *Chase, Greiffenhagen, Lavery, Paterson*, unter den Parisern mehrere »Berühmtheiten«, aber auch *Cottet, Gandara,*



unter den Wienern *Klimt* (Musik), *Moll, Orlik,* unter den Skandinaven *Liljefors* und *Werenskjold.* Einen gewaltigen Eindruck machen in dem Kuppel-Saale die drei grossen Werke *Segantini's:* »Werden — Sein — Vergehn«, ein grandioses episches Helden-Lied von der Mutter Erde! Man hat aber auch von anderen, z. T. erst jüngst dahin gegangenen Meistern hier grössere oder kleinere Kollektionen zusammengebracht, meistens Werke aus Privat- und Galerie-Besitz, darunter solche von *Anselm Feuerbach, Böcklin, Leibl, Wilh. Volz, Arthur Langhammer* und *Wilh. Dürr.* Auch einigen Lebenden wurde es gestattet, mit Kollektionen aufzutreten: *Hans Thoma, Lenbach, W. Trübner, Schönleber* und *Ferd. Keller.* Einen sehr interessanten Auszug aus dem besten Schaffen modernster Malerei hat man ferner durch die reiche Sammlung des Herrn *Thomas Knorr* in München gewonnen, welche der glückliche Besitzer zur Verfügung gestellt hat. Auch der Raum der Münchener Gruppe »*Die Scholle*« verdient vorzugsweise Beachtung: *Erler's* »Pest«, *Münzer's* »Ammen«, *Georgi's* »Saure Wochen — Frohe Feste« u. a. Dann haben sich natürlich auch die Karlsruher selbst von ihrer vorteilhaftesten Seite gezeigt: *Dill, Kampmann, Weishaupt, Hein, Volkmann, Conz,* nicht minder die von dannen gezogenen Meister wie *Kallmorgen, Kalckreuth, Pötzelberger* in erster Linie. Im übrigen mag so ziemlich jeder deutsche Künstler aus Berlin, Dresden, München, Düsseldorf vertreten sein, den man etwa in München auf solchen Ausstellungen zu sehen gewohnt ist, und das zeigt eben, dass Karlsruhe ein bedeutendes Ansehen geniesst. Freilich, man darf hier nicht auf sensationelle Überraschungen, auf Unerhörtes hoffen, aber es



fehlt doch auch nicht an Neuem und Fesselndem, das man anderwärts noch nicht so scharf herausfand. Dahin rechnet vor allem der merkwürdige Bauern-Maler *Fritz Boehle,* dessen Selbst-Bildnis ebenso wie seine Radierungen einen starken Künstler-Geist verraten, der eigene Bahnen einzuschlagen den Mut hatte. *Karl Haider,* der ausserordentliche Schlierseer Landschafter ist ihm darin verwandt, so wenig auch seine prachtvoll gemalten, streng ausgeglichenen Schilderungen der temperamentvolleren Handschrift des Frankfurters ähneln mögen. Allerdings, so sehr man auch des Lobes voll sein mag über die schöne Ausstellung, durch welche die Karlsruher Künstlerschaft ihren hohen Schirmherrn feierte: man kann doch nicht umhin, sich zu fragen, ob es denn wirklich nötig war, zu dieser seit der Darmstädter Ausstellung von 1901 vielleicht schon veralteten Form der Kunst-Ausstellung zurückzugreifen. Und wenn man den so urkräftig ausgebildeten Wohn-Raum *Max Läuger's* betritt und dann den von *Hermann Billing,* der mit seinen gedrungenen Formen eine so ernste, ehrliche, kühne Sprache redet, so kann man ein gewisses Bedauern nicht unterdrücken, dass diesen Künstlern mit ihren Gesinnungs-Verwandten bei dem Jubiläum keine grössere Aufgabe gestellt wurde. Dann aber tröstet man sich wieder, wenn man die hohe Leistungsfähigkeit hier wieder konstatiert, zu der sich das *badische Kunstgewerbe* unter der unausgesetzten Fürsorge des *Grossherzogs* emporgerungen hat und wenn man weiss, dass es in Zukunft in guten Händen sein wird, sonderlich auch bei dem ernsten Meister, dem dieses Heft in erster Linie gewidmet ist: bei *Hermann Billing.*



Hermann Billing — Karlsruhe.

Die sprichwörtliche Karakterlosigkeit und Langeweile, die in dem von den Reizen historischer Romantik verlassenen Karlsruhe sich vielleicht mehr als in irgend einer modernen Stadt in den letzten Jahrzehnten breit gemacht hatte, beginnt in allerjüngster Zeit einem neuen und jugendfrischen Geiste zu weichen, der mit überraschend schnellem und durchschlagendem Erfolg die Entwickelung des lokalen Kunst-Lebens auch auf anderen Gebieten als dem der Architektur in neue zukunftsreiche Bahnen gelenkt hat. Die letzten fünf, sechs Jahre haben eine Reihe architektonischer Schöpfungen hervorgebracht, die in ihrer sprudelnden Fülle von persönlichem Gehalt und fantasievoller Formen-Freude die äussere Physiognomie der Stadt gründlich umgestaltet und einen ungewohnt originellen und künstlerisch interessanten Zug hineingebracht haben. Seit den Tagen Friedrich Weinbrenner's hat in Karlsruhe nicht mehr der Geist einer so wahrhaft künstlerischen und lebendigen Bau-Thätigkeit geherrscht wie heute. Wenn diese vielverheissenden Anfänge das halten, was sie versprechen — und es wird nur an der Gunst der äusseren Verhältnisse liegen, dass dies der Fall ist — so kann die Stadt Karlsruhe im Lauf der Jahre zu einer der architektonisch anziehendsten Städte Deutschlands werden: eine Thatsache, die vor einem Jahrzehnt gewiss noch niemand vorauszusagen oder auch nur zu ahnen gewagt hätte.

Unter den Führern jener jungen Karlsruher Architekten-Generation, die mit immer wachsendem Erfolge in diesem Sinne epochemachend in die Umgestaltung des Karlsruher Stadt-Bildes eingegriffen haben, ist *Hermann Billing* nach Zahl und Bedeutung seiner Schöpfungen einer der interessantesten und einflussreichsten. Seine Thätigkeit hat zusammen mit der von *Curjel & Moser* das meiste dazu beigetragen, das Karlsruher Privat-Bauwesen aus dem Fahrwasser der Schablone zu retten und auf die Höhe einer künstlerischen Auffassung zu führen.

Der Wirkungskreis der Architekten-Firma Billing & Mallebrein ist bis jetzt im allgemeinen auf die *private* Bauthätigkeit beschränkt geblieben. Eigentliche monumentale Aufträge sind ihnen nur ausnahmsweise und nur ausserhalb Karlsruhe's zuteil geworden. Zwar sind eine Reihe von Billing entworfener monumentaler Projekte, so der Hamburger Bahnhof, das Stuttgarter und Leipziger Rathaus, die Mannheimer Neckar-Brücke, die Wormser Rhein-Brücke usw. preisgekrönt worden und diese haben indirekt auf die Ausführung dieser Werke eingewirkt, aber nur um so mehr ist es zu bedauern, dass er, mit einer einzigen Ausnahme, (der von ihm erbauten neuen Weser-Brücke in Bremen), noch bis heute vor die Ausführung keiner derartigen Aufgabe grossen Stils gestellt worden ist, denn seine künstlerische Natur weist ihn auf den Monumental-Bau mit ganz besonderer Entschiedenheit hin.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Haus Lieber—Karlsruhe.*

Seine ganze Entwickelung spricht das aus. Hermann Billing's Formen-Schöpfung basiert auf einer freien und selbständigen Weiter-Entwickelung der *historischen,* namentlich der *nationalen* Bau-Stile. Er beherrscht und pflegt sie alle und beschränkt sich nicht auf den einen oder anderen. Doch ist er auch kein Eklektiker, der mit der Kombination heterogener Stil-Elemente ein geistreich paradoxes Spiel treibt. Er bleibt in der Durchbildung des Stiles, den er zu Grunde gelegt hat, immer einheitlich und konsequent: schon darin liegt ein Faktor der Monumentalität seiner Arbeiten. Und er ist immer *persönlich.* Er mag von der malerisch gruppierenden Bau-Weise des Mittelalters und der deutschen Renaissance oder von der strengeren Kompositions-Weise italienischer oder klassizistischer Vorbilder ausgehen: dieselbe wuchtige Kraft und Konzentration der Wirkung bleibt ihm in jeder Formen-Sprache eigen, denn sie ist eine spezielle Seite *seiner* künstlerischen Persönlichkeit. Die Übereinstimmung seiner Formen-Empfindung mit gewissen modernen Grundsätzen allgemeiner Geltung, so namentlich die Vorliebe für einfache Mittel, Konzentrierung des Schmuckes und Wahrung grosser, ruhiger Flächen, seine ganz ausgeprägte Gabe für eine flotte und urwüchsige Material-Behandlung und wuchtige Massen-Wirkung geben seinen Fassaden jenen Karakter einer im höchsten Maße persönlichen Frische und Monumentalität, die ihm keiner nachmacht und die bei ihm ganz ursprünglich und individuell auftritt.

Selbstverständlich ist er nicht gleich mit dem ersten Schritt zu diesem Ziel gelangt. Seine ersten Bauten haben noch etwas tastendes, vorsichtiges, und wirken im Verhältnis zu den neueren, in denen sich sein künstlerisches Wesen mit voller bewusster Freiheit und Kühnheit ausspricht, eher etwas trocken. Aber dennoch hat er den Weg mit erstaunlicher Schnelligkeit und mit der unbekümmerten Sicherheit des echten Talents zurückgelegt: ein Bauwerk, wie die Ströwesche Hof-Apotheke, sucht in der packenden Grösse und Kraft seiner Total-Wirkung seinesgleichen in der ganzen modernen Privat-Baukunst Deutschlands. Aber das ist nur



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Haus Bolza—Rastatt.*

eine Seite seiner künstlerischen Bedeutung. Als echter Künstler und konsequenter Vorkämpfer gesunder moderner Ideen sieht Billing seine Aufgabe damit nicht erschöpft, dass er eine interessante Fassade entwirft. Er fasst das Haus als ein Ganzes auf, das Innere und das Äussere als Teile eines Organismus, von denen jedes das andere bedingt wie Leib und Seele. Das Bauen *von innen heraus*, dieses wesentliche Moment des Fortschrittes in der zeitgemäßen Entwickelung unserer heutigen Bau-Kunst, ist auch für ihn ein Fundamental-Satz seiner ästhetischen Anschauungen. Das Haus ist in erster Linie dazu da, *bewohnt* zu werden. Seine vornehmste und wichtigste Aufgabe sieht er in der stimmungsvollen und zweckentsprechenden Ausbildung der *Innen-Räume*. Und Billing ist ein Raum-Bildner ersten Ranges. Eine gediegene historische Schulung, ein reicher, aus eigener Anschauung erworbener Fond von Kenntnissen unterstützt seine angeborene Begabung für die Poesie der Raum-Gliederung und seine Einsicht in die Bedeutung der *Farbe* als eines Stimmungs-Trägers von eminenter Wichtigkeit. Die von Billing geschaffenen Interieurs sind meistens farbig reich, oft etwas anspruchsvoll ausgestattet und auch am Äusseren seiner Bauten zieht er die Farbe sowohl als natürlichen Ton des Materials wie als Bemalung in vollem Umfang heran. Er hat damit zum Teil schöne Resultate erzielt, wie z. B. an der kleinen Villa des Malers Lieber in Karlsruhe. An anderen wirkt die Bemalung allerdings etwas bunt und lässt eine gewisse abgeklärte Ruhe und Feinheit der farbigen Erscheinung vermissen, wenigstens solange der ausgleichende Einfluss der Zeit seine Wirkung noch nicht ausgeübt hat. Doch macht sich gerade in der letzten Zeit in der Anschauung des Künstlers die Tendenz fühlbar, namentlich in der Behandlung des Innen-Raumes dezentere, neutralere und darum für die Zwecke des privaten Wohn- und Arbeits-Zimmers entsprechendere Stimmungen zu bevorzugen. Die Bureau-Räume des von ihm umgebauten Bank-Hauses Straus & Cie.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Hôtel Klingenburg—Neckarelz.*

wirken bei aller Entschiedenheit der Farbe doch durchaus vornehm und ruhig.

Die Ausstattung des Innen-Raumes, dieses interessante und fast unerschöpflich fruchtbare Gebiet künstlerischer Anregungen für einen modern empfindenden Architekten, hat Billing schon früh der Pflege des Kunst-Handwerks und der dekorativen Kunst zugeführt. Er bringt gerade für diese Aufgabe die glücklichsten Eigenschaften mit: eine reiche Fülle von Ideen, einen gesunden, praktischen Blick und eine gediegene, zum Teil in eigener, praktischer Arbeit erworbene Einsicht in die Bedingungen des Materials. Billing war lange Zeit in einer grossen Bau- und Möbel-Schreinerei thätig. Er kennt das Handwerk und darf kühn sein, weil er sicher ist. Die von ihm entworfenen Möbel zeichnen sich bei der grössten Originalität der Erfindung doch immer durch konstruktive Einfachheit und Sachlichkeit und durch eine material- und zweckentsprechende Behandlung der Formen aus. Dasselbe gilt von der Metall-Arbeit seiner Thür-Beschläge, seiner Balkon- und Treppen-Gitter, seiner Leucht- und Heiz-Körper. Die ganze Frische und poesievolle Gesundheit einer im Handwerk wurzelnden Kunst mutet uns aus diesen für die Gediegenheit und Vornehmheit des häuslichen Komforts so unendlich wichtigen Arbeiten der architektonischen Klein-Kunst an. Hier liegt eine der segensreichsten und tiefeingreifendsten Wirkungen der modernen, das Kunst-Leben unserer Zeit vorwärtsführenden Bewegungen. Die Kunst des häuslichen Daseins mit ihren unendlichen Verzweigungen bis in den kleinsten und unscheinbarsten Gegenstand des alltäglichen Gebrauchs ist eine wahre hohe Schule des Geschmackes für das Volk. Ein Architekt, der auf diesem Gebiet mit vorangeht und den Ausbau und die Einrichtung des Hauses nicht mehr dem Fabrikanten und Dekorateur überlässt, sondern mit künstlerischer Sorgfalt und Liebe durchbildet und in den künstlerischen Rahmen seiner architektonischen Schöpfung einfügt, hat eine der ernstesten und idealsten Aufgaben seiner Zeit erfasst.

Der ausserordentlich rasche und in stetem Wachsen begriffene Erfolg, den Hermann

Billing gerade in den Kreisen privater Bau-Herren erreicht hat, ist um so bemerkenswerter, als seine Kunst keineswegs dem Durchschnitts-Verständnis des Publikums entgegenkommt. Der Architekt, der immer vom guten Willen seines Auftraggebers abhängig ist, kann nicht so frei und unbekümmert seinen künstlerischen Idealen nachgehen, wie ein Maler oder Bildhauer. Der Widerspruch zwischen der Absicht des Künstlers und der Meinung des Laien ergibt dabei einen oft recht beklagenswerten Kompromiss: dass von einem solchen bei den Werken Hermann Billing's keine Rede sein kann, dass sie fast durchweg den Eindruck einer aus der innersten Überzeugung fliessenden Offenbarung machen, das macht dem künstlerischen Verständnis, das in weiten Kreisen der Karlsruher Einwohnerschaft verbreitet ist, alle Ehre. Es spricht aber auch nicht minder dafür, wie gesund diese Kunst ist und wie fest begründet im lebendigen Erfassen der Bedürfnisse ihrer Zeit. K. WIDMER—KARLSRUHE.

NOTIZ. Einige hervorragende Schöpfungen Billing's, die wir Umstände halber nicht mehr aufnehmen konnten, erscheinen in einem der nächsten Hefte. DIE RED.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Wohn-Haus des Künstlers.*



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

HAUS BAUSBACK—KARLSRUHE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

HAUS MECKEL—KARLSRUHE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. HAUS MEESS—KARLSRUHE. (HAUPT-ANSICHT.)



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. HAUS MEESS—KARLSRUHE. (NEBEN-ANSICHT.)



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

DIE NEUE GROSSHERZOGLICHE HOF-APOTHEKE ZU KARLSRUHE. ANSICHT VON DER KAISER-STRASSE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

DIE NEUE GROSSHERZOGLICHE HOF-APOTHEKE ZU KARLSRUHE. GESAMT-ANSICHT DES GEBÄUDES.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

DIE NEUE GROSSHERZOGLICHE HOF-APOTHEKE ZU KARLSRUHE. TEIL-ANSICHT VON DER KARLS-STRASSE.



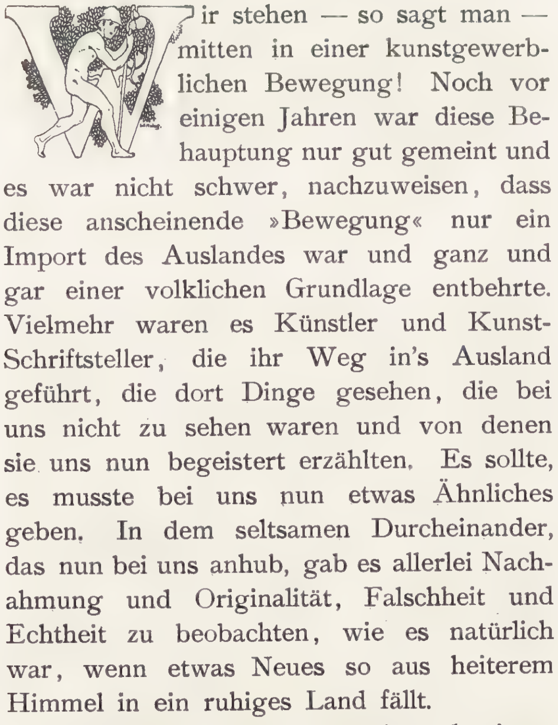
HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

DIE NEUE GROSSHERZOGLICHE HOF-APOTHEKE ZU KARLSRUHE. TEIL-ANSICHT VON DER KAISER-STRASSE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. DIE HOF-APOTHEKE. (FENSTER-PARTIE.)

Renaissance — ein Programm für die Zukunft deutschen Lebens.



Wir stehen — so sagt man — mitten in einer kunstgewerblichen Bewegung! Noch vor einigen Jahren war diese Behauptung nur gut gemeint und es war nicht schwer, nachzuweisen, dass diese anscheinende »Bewegung« nur ein Import des Auslandes war und ganz und gar einer volklichen Grundlage entbehrte. Vielmehr waren es Künstler und Kunst-Schriftsteller, die ihr Weg in's Ausland geführt, die dort Dinge gesehen, die bei uns nicht zu sehen waren und von denen sie uns nun begeistert erzählten. Es sollte, es musste bei uns nun etwas Ähnliches geben. In dem seltsamen Durcheinander, das nun bei uns anhub, gab es allerlei Nachahmung und Originalität, Falschheit und Echtheit zu beobachten, wie es natürlich war, wenn etwas Neues so aus heiterem Himmel in ein ruhiges Land fällt.

Deutschland hatte aus irgend einem Grunde nicht mitgethan. Es hatte keine Sehnsucht danach. Man wollte gar nicht mitgehen, man wollte nicht sehen, wie anderswo mit einem Male so viele, neue Wünsche erwachten, wie viel neue Fähigkeiten sich regten. Es fühlte sich befriedigt in sicherem Besitz. Hermetisch schloss man sich gegen alles Neue ab. Man zog einen Zaun um das Land, lernte, für sich allein zu existieren, schlief. Da man nicht Säfte genug hatte, die ein neues Treiben der eigenen Kräfte hätten erzeugen können, war die Folge eine nationale Dumpfheit, die zufrieden war, wenn die Gefühle nicht erschüttert wurden. Die einfache, blosse Existenz wurde zur Hauptsache, obgleich Deutschland die Möglichkeit hatte, an eigene künstlerische Traditionen anzuknüpfen. Nein — man wollte nicht; es war einfach keine Lust da, auf diesem Gebiet zu ringen und zu streben. Nun — die Künstler und Kunst-Schriftsteller waren ihrerseits nicht faul. Immer stärker pochte das Neue; »Thür auf« — wurde immer energischer gerufen. Der Damm brach schliesslich, musste brechen. Der Eingang war gewaltsam gebahnt — nun stand man

ratlos; es fehlte jede Verbindung; die Fülle des Eindringenden liess nicht zur Besinnung kommen; schutzlos preisgegeben, griff man hierhin und dorthin, ohne Eigenes geben zu können und fiel jedem Einfluss anheim. Alles, was nun im Inland produziert wurde und den Schein, nur den Schein des Neuen hatte, galt als vollkommen; man jubelte ihm zu, weil jedes Urteil fehlte. Das Unbedeutendste, das Geschmackloseste, das Nachgeahmteste wurde in gleicher Weise lobhudelnd begrüsst. Was allenfalls als Durchschnitt gelten konnte, wurde allenthalben als wirkliche Errungenschaft genommen und es kam nicht zum Bewusstsein, dass es besser und vorteilhafter — ganz abgesehen von der Ehrlichkeit — wäre, den Mangel eigenen Könnens vorläufig einzugestehen, als eine dekorative Bewegung gewaltsam hervorbringen zu wollen.

Mittlerweile vergingen einige Jahre. Man gab sich dem Sturm, dem Andrang des Neuen preis — allmählich und immerhin mit Vorsicht. Man fand Überblicke und Ausblicke, und einen kritischen Standpunkt auch zum Ausland. Bis dahin hatten viele gute Kräfte sich aus einem Absonderungs-Trieb heraus ferngehalten; es dürstete sie nicht, sich zu einem Haufen zu gesellen, der von einigen wenigen Stimmführern wie eine Rotte geführt und geleitet wurde; manche oberflächliche Talente hatten eigennützig in diesem trüben Strom gefischt, hatten, wie es immer geschieht, diese plötzliche Bewegung wie eine günstige Konjunktur benutzt und ihren Zwecken dienstbar, und umgekehrt wieder sich diesen Zwecken dienstbar gemacht; nun wurde gesichtet; es wurden einige Ausscheidungen vorgenommen. Aus



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Die Hof-Apotheke. (Balkon-Partie.)*



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. BANK-HAUS STRAUS & CIE. — ZIMMER DES CHEFS.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

BANK-HAUS STRAUS & CIE.—KARLSRUHE.
ZIMMER DES CHEFS. ◇ FENSTER-SEITE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. BANK-HAUS STRAUS & CIE.—KARLSRUHE. KASSEN-RAUM.



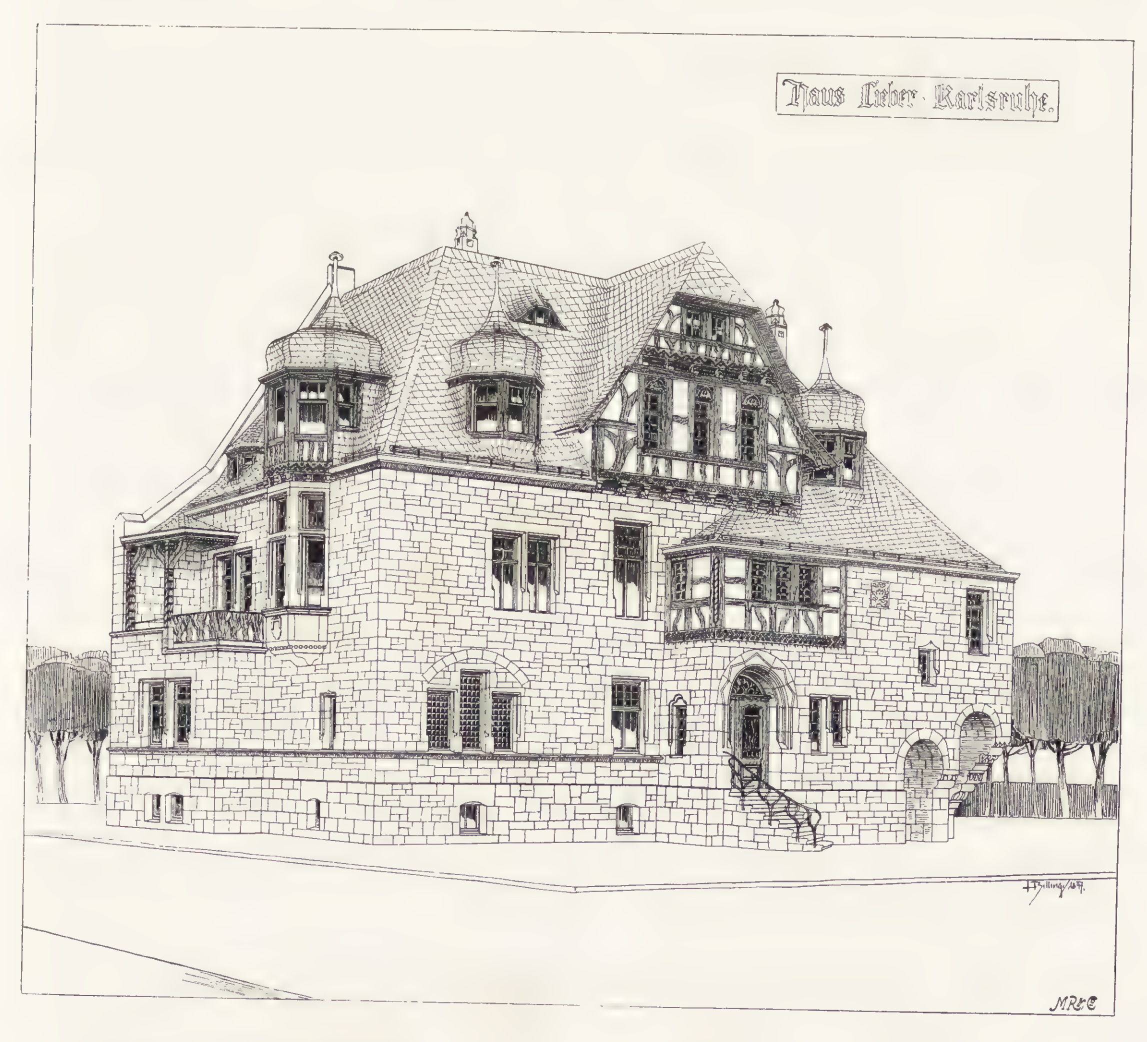
HERMANN BILLING—KARLSRUHE. BANK-HAUS STRAUS & CIE.—KARLRUHE. KASSEN-RAUM.



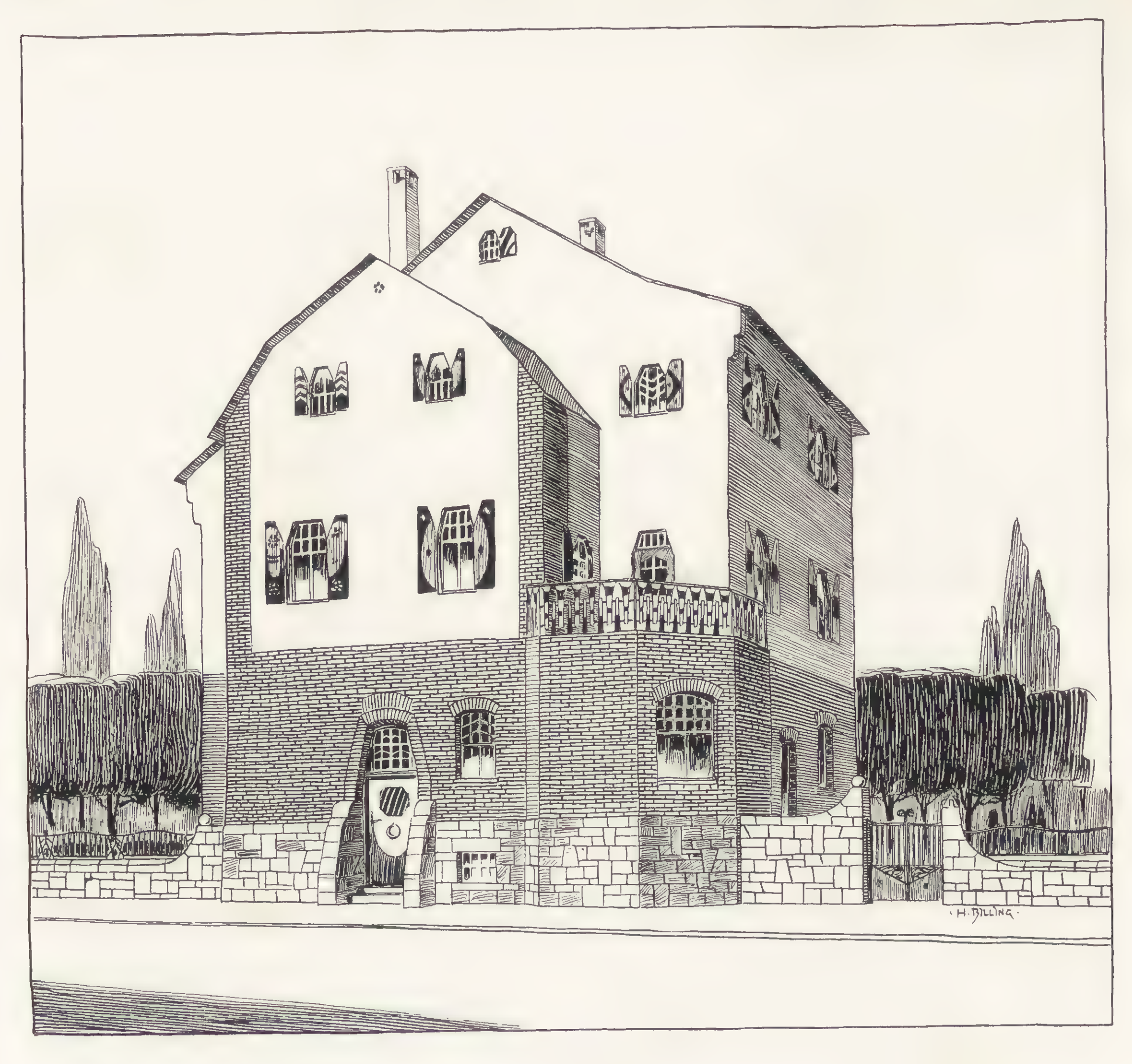
HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Entwurf für eine Villa in Baden-Baden.*

dem planlosen Drängen wurde ein kulturelles Streben. Es arbeiteten sich nun feste Persönlichkeiten heraus, die ihre Note hatten, deren Werke man immer mit Freude als Offenbarungen eines eigenen Geistes ansah; wenige waren es, aber sie waren da, sie gaben der Bewegung Rückgrat und zulänglichen Grund und Beweise. Wenn man gefragt wurde, man konnte von nun ab Namen nennen. Ihnen ist auch diese ganze Bewegung zu Dank verpflichtet, denn sie sind es gewesen, die die Sache über Wasser hielten und zu einem guten Fortgang die Wege wiesen. Denn nun wird auch schweres und schwerstes Geschütz angefahren. Es kommen die Wortführer, die dem Ganzen erst die historische Grundlage und Berechtigung geben. Sie nehmen vergangene Epochen, deren Zeichen ein allgemeines Aufblühen war, in den verschiedensten Ländern als Beispiel und ziehen Parallelen mit unserer Zeit. Die Einsichtigen und Besonnenen unter ihnen beschränkten sich darauf, historische Erkenntnisse zu geben, greifen da — namentlich was die Parallelen anlangt — vielleicht manchmal fehl, aber im grossen ist ihre Stellung eine zurückhaltende; sie wollen nur stützen, ein gutes Wort mit auf den Weg geben und überlassen den Rest der Entwickelung. Diese Bescheidung ist ein Verdienst, und wenn sie, wie gesagt, auch öfter fehlgreifen in ihren Ausblicken und Begründungen — es ist in gutem Geist gethan und es schadet wohl nicht erheblich. Ganz anders aber eine andere Kategorie von Wortführern, die sich als solche aufwarfen. Diesen erwächst aus dem Fortschreiten der dekorativen Bewegung sogleich ein ganzes Kultur-Bild; ihre oberflächlichen Kenntnisse reichen gerade hin, um mit Phrasen geschickt zu jonglieren, kein Ballast hindert und drückt sie, hurtig zimmern sie ein Welt-Bild zusammen, in dem alles wunderschön klappt und sie vergessen dann schnell, dass das Ganze nur eine Ausgeburt ihrer klebrigen Fantasie ist, die vor nichts mehr Achtung

hat. In das Sammelsurium ihrer Worte streuen sie noch eine gewisse Dosis Ethik hinein, ohne die die Ware sonst nicht so gut gehen würde, und ihr Glück ist gemacht. Diese Herren, die für alles gleich ein Wort und eine fertige Antwort parat haben, die sich so gern als Lehr-Meister aufspielen, wo sie froh sein können, ihre eigene Hohlheit und Leere noch rechtzeitig zu decken, diese Marodeure der Entwickelung, diese Aas-Geier auf den Schlacht-Feldern des Strebens und Werdens — sie sind es, die das Misstrauen gegen die Lebensfähigkeit dieser Bewegung wecken und wachhalten. Ihnen zufolge ist ein Volk nur dazu da, dass es den Mund hält und sich von ihnen allen möglichen Dunst dankbar vormachen lässt, damit einige exklusive Kreise sich zu der Annahme von Formen entschliessen, die sie ihnen aufdrängen, damit einige exklusive Kreise sich gewöhnen, in Häusern zu wohnen, in denen sie sich nicht wohlfühlen und dadurch wiederum auf die unteren Kreise ein lähmender Zwang ausgeübt werden kann, der sie in Schach hält. Dieses Ganze, dieses Talmi, diese aufgeblasene Hohlheit nennen sie Kultur. Und dieses Streben dahin nennen sie »sich in Formen bringen«, »sein Leben zur Kunst umwandeln«! Ein Leben in Schönheit! Kultur! Wenn sie sich doch einmal klar machten, was Kultur bedeutet! Wenn die Kirch-Türme alle gleich gebaut werden, so nicken sie befriedigt: Kultur! Es gilt als stillos, sich die Räume, in denen man sein Leben zubringt, in Renaissance, Empire oder Rokoko so zu gestalten, wie es jeden anheimelt,



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Haus Lieber. Feder-Zeichnung.*



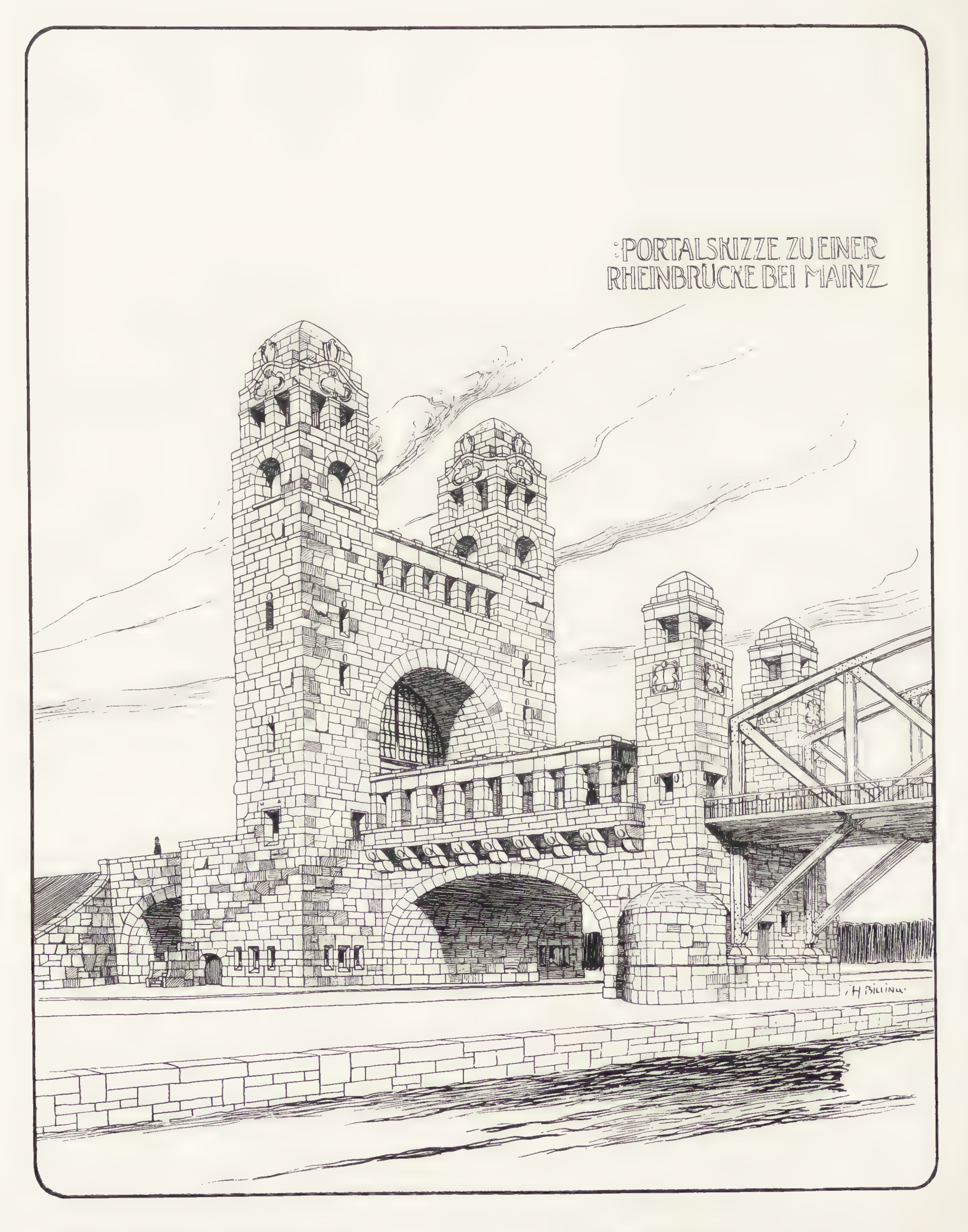
HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Entwurf für eine Villa in Karlsruhe. Feder-Zeichnung.*

d. h. unter dem Gegebenen individuelle Auswahl zu halten, und es gilt als stilvoll, zu einem fremden Künstler hinzugehen und zu sagen: bitte, dränge mir deinen Geschmack auf, ich will mich dem sklavisch unterordnen, deine Fantasie sei mein Wegweiser, wie du meine Tische, meine Stühle, meine Bibliothek formst, so will ich sie loben, mich unter ihnen zeitlebens wohl fühlen und unter ihnen mein Leben beschliessen. Und wenn man zusieht: wie viel Hände sind an der Arbeit! Welche Unzahl von Namen drängt sich da zusammen! Und welche erschreckende Monotonie der Formen! Welche bis zum Überdruss sich steigernde Gleichförmigkeit der Linie! Diejenigen Künstler, die hier sich so zur Erscheinung gebracht haben, dass man sie erkennt — wie viel sind es? Drei oder vier! Mehr nicht. Bei den anderen ein lässiges Spiel mit Formen, mit Formeln, ein gleichgültiges Aneinanderreihen gedankenloser Anhängsel, ein Aufeinander-Türmen von Arabesken, die anderen ihren Ursprung und Sinn verdankten. Übersieht man das Ganze und zieht ein Fazit, so sind es Formen, die, um *allgemeingültig* zu werden, zu augenblicklich, zu unnotwendig, zu unorganisch, zu sehr aus der Oberfläche geboren sind, die, um als *persönliche Note* gelten zu können, zu monoton, zu wenig abwechselnd, zu arm, zu wenig fantastisch, zu wenig fanatisch, zu wenig aus der Tiefe eines in Stürmen hin und her geworfenen Lebens kommen und dafür Zeugnis sind. Es fragt sich, ob

hier nicht eine natürliche Grenze gezogen ist, die sich nach den Gegenständen richtet. Für manche ist die Herstellung durch Künstler kein Zwang und bedeutet nur eine Vermehrung der Auswahl der Formen für das Publikum. Für den Bau und die Ausstattung öffentlicher Gebäude ist ihre Thätigkeit auch durch die Umstände gerechtfertigt. Und für die Einrichtung und Herstellung privater Räumlichkeiten und Wohnungen ist es vielleicht empfehlenswerter, das Handwerk auf eine solche Höhe zu bringen, dass der Einzelne Lust findet, mit dem *Handwerker* zusammenzugehen und sich sein Möbel durch diesen unter seiner Anleitung so anfertigen zu lassen, wie er es wünscht. Auf diese Weise würde das Handwerk gehoben und eine Möglichkeit geboten, die Formen mannigfaltig und individuell zu gestalten. Doch ist natürlich nicht zu übersehen, dass dies wieder eine Lebendigkeit des Daseins voraussetzt, die vielleicht doch nicht vorhanden wäre, und in dieser Weise man wieder willkürlich aufgepfropft wäre, was absolut zu vermeiden ist. Mit »künstlerischer Erziehung« ist schon genug gesündigt worden; sollen doch schon die Kinder nicht davon verschont werden. Ehedem war es so, dass die Künstler aus dem reichen Leben unberührter Volkskreise ihre Lehren schöpften. Heute ist der Künstler so mit Kunst gesättigt und geladen, dass er es nicht mehr bei sich behalten kann und nun seinerseits erziehen will. Welche Umkehrung des Verhältnisses! Sie führt und



HERMANN BILLING — KARLSRUHE. *Schmiedeeisernes Hof-Thor. Feder-Zeichnung.*



HERM. BILLING—KARLSRUHE. PORTAL EINER RHEIN-BRÜCKE BEI MAINZ. FEDER-ZEICHNUNG.

HERMANN BILLING—KARLSRUHE. ❂ ❂
HAUS DR. ELLINGER. FEDER-ZEICHNUNG.





HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Konkurrenz-Entwurf für den Düsseldorfer Kunst-Palast.*

muss zu weiter nichts führen als zum Stillstand, zur Unfruchtbarkeit, d. h. zum Ruin. Dieser Trieb ist vielleicht aus einem Gefühl des Mitleids geboren, wird aber genährt durch sehr egoistische Motive, die sehr nahe liegen.

Was ist Kultur? Auf die Beantwortung dieser Frage kommt viel an. Wir haben uns zu sehr gewöhnt, mit diesem Namen gewisse Höhepunkte in der Entwickelung eines Volkes zu bezeichnen, wo die Fülle des Lebens so unendlich reich war, so explosiv zur Entladung drängte, dass sich ein Strom dieses Lebens über alle Erscheinungen ergoss, alles wandelte, alles in bestimmte Formen wandelte. Aber nun gibt es ebenso Stufen einer Kultur. Ja, jedes Volk, jeder Stamm hat seine Kultur, eben die Form des Daseins, die ihm in seiner augenblicklichen Geistes- und Gefühls-Verfassung die entsprechende ist. Wir haben uns daran gewöhnt, von einer Kultur der Renaissance, von einer gotischen Kultur zu reden, und diese Höhepunkte haben dazu beigetragen, den Weg zu ihnen zu übersehen. Ein Volk kann sich z. B. in einer Verfassung befinden, wo jedes Streben dieser Art, Kultur zu erzeugen, ein Zwang ist, von aussen hineingetragen; wo so viele Fragen ungelöst sind, so viele Zweifel noch unbeschwichtigt lauern, dass ein Zusammenfassen, eine Konzentration zu einer allgemein gültigen Daseins-Form unmöglich ist. In einer solchen Zeit leben wir heute, und es wäre eine Verschleierung oder eine Leichtfertigkeit, das leugnen zu wollen. Haben wir eine feste Wertung der Begriffe? Sind wir uns klar darüber, welcher Ethik wir zu folgen haben? Haben wir unsere Physiologie so ausgebaut, nur annähernd so bereichert, dass sie die thatsächliche Welt aufnehmen kann, sie ertragen kann? Haben wir ein Zentrum gefunden, von dem unsere Erkenntnis der Welt ausgehen kann, auf dem sie fussen kann, zu dem sie immer wieder nach freiwilligen Irrfahrten getröstet zurückkehren kann? Und noch viele andere schwere Fragen liegen hier. Wie? Ist da an ein Zusammenfassen, an eine Konzentration, an einen Stil, an eine Kultur im höchsten Sinne zu denken? Heute, wo alles in Frage steht? Wo alles durcheinander strebt in ewigem Kampf! Leben wir nicht in einer solchen Zeit, die einen Stil, eine Konzentration aus ihrem innersten Wesen heraus abweisen muss!? Hier liegt der tiefe Grund, weshalb alle diese Bestrebungen an einer allgemeinen Passivität scheitern, die man schelten kann und oft genug gescholten hat, die aber naturnotwendig ist — und gut ist.*) Das Volk hat hier instinktiv richtiger

*) Die Red. glaubte den beachtenswerten Anschauungen des Verf. unverkürzt Raum gewähren zu sollen, ohne dieselben damit durchaus als die ihrigen bezeichnen zu wollen.

gefühlt, als alle die Propheten, die ihnen ihr Heil aufdrängen wollten und ihnen eine Zwangsjacke anlegen wollten.

Nun kommt noch eins hinzu. Jene Zeiten, wo eine solche Kultur aufblühte, die uns jetzt noch durch ihren blendenden Reichtum und einzig dastehende Straffheit in ihren Bann zwingt, hatten zur Voraussetzung eine grausame Darniederhaltung etwa entgegenstehender Willenstriebe, eine Bändigung, eine Abschliessung gegen niedere Volksklassen, die, abgesehen davon, dass wir in unserem Empfinden diesem Thun feindlich gesinnt sind, heute für uns auch gar nicht mehr möglich ist. Damals war es ein Stand, der sich grandios zur Erscheinung brachte und andere rücksichtslos niederhielt; zwar legte er damit zugleich den Grund zu seinem Ruin, aber ehe er entschwand, hatte er ein Bild von sich hinterlassen, das ihn überdauerte. In unserem Blut lebt aber etwas anderes; andere Stände kamen hoch; und wo sich ganz zu unterst ein neuer meldet, denkt keiner an Knebelung. Dieser sittliche



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Konkurrenz-Entwurf für den Düsseldorfer Kunst-Palast.*



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.



BRÜCKEN-PFEILER. VARIANTE.

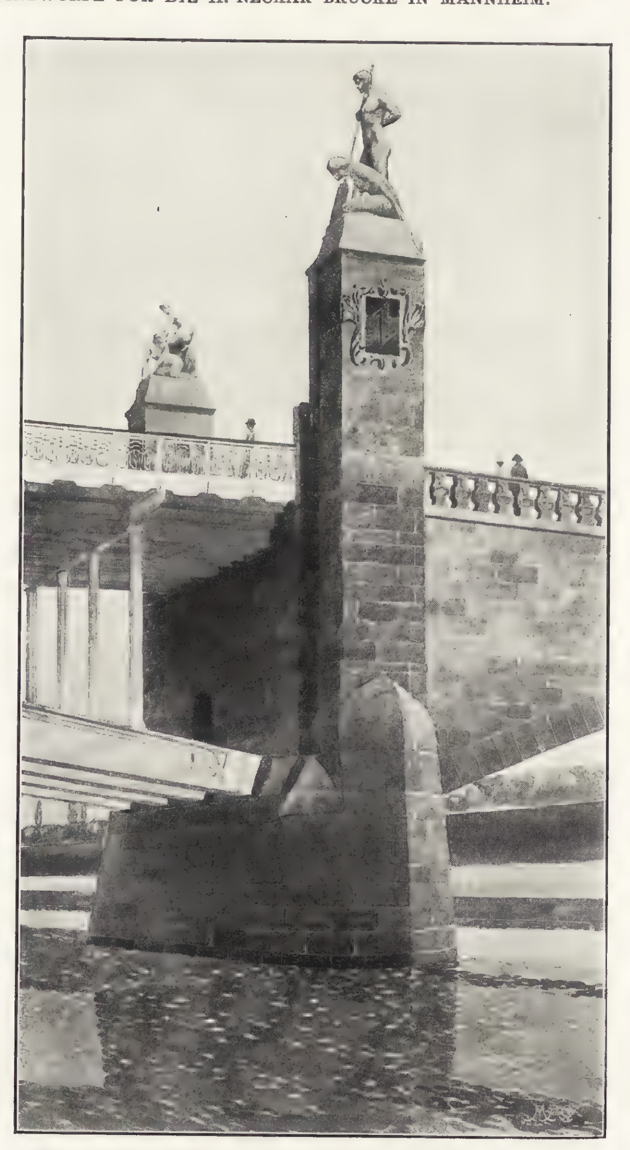
und soziale Gewinn bedeutet ein Hinausschieben jeder Konzentration. Denn mit jedem Stand beginnt die ganze Welt neu aufzuleben mit allen Fragen, mit allen Zweifeln. Wenn also heute überhaupt noch ernsthaft ein Streben zur Kultur im höchsten Sinne bemerkbar auftaucht, so ist das zugleich ein Aufleben alter, überlebter Instinkte, die vielleicht als Wunsch in manchem schlummern, denen diese Entwickelung ein Dorn ist, aber dieses Streben dokumentiert sich auch sogleich als haltloser Anachronismus und utopischer Traum.

Höchste Kultur hat zur Voraussetzung: höchste Fülle des Lebens! Darauf kommt es also an: die Dinge in Fluss zu bringen, durcheinanderzurühren, dass das Leichte erkennbar oben schwimmt, das Gute, Schwere sich setzt und sich zu Formen verdichtet; darauf kommt es an: diese Fülle des Lebens zu erzeugen! Und thatsächlich — woran arbeiten alle die, die ihr Teil zur Entwickelung beitragen, und die wir wirklich als Mit-Arbeiter anzusehen gewohnt sind, woran arbeiten sie anders, als: Fülle des Lebens zu erzeugen! Die Frage erhebt sich dann: ist das deutsche Volk fähig, diese Fülle zu offenbaren? Ist es möglich, wird es möglich sein, aus ihm noch so viel herauszuholen, so viel in ihm lebendig werden zu lassen, dass es trächtig werden kann als Nährboden einer zukünftigen Kultur?



ENTWÜRFE FÜR DIE II. NECKAR-BRÜCKE IN MANNHEIM.

Wird die Frage so gestellt, so muss man sich darüber klar sein, dass erst ein solches Volk eine gute und tüchtige Grundlage für die Künstler der Zukunft abgibt. Nicht Kunst für privilegierte Stände; im Grunde war dies alle Kunst bis jetzt, die wir so heiss verehren. Sondern ein Wachsen aus dem gepflügten Boden eines geeinten und einheitlichen, so doch vielfältigen Volks-Empfindens, wo diese Gebundenheit dann keine Fessel, sondern nur eine Stütze bedeutet, ein stärkendes Bad, in das man immer wieder untertaucht, eine Heimstätte, zu der man immer gern zurückkehrt und Erinnerung sucht. Das ist nicht etwa in falscher Auffassung so zu verstehen, dass das Volk zu erziehen ist oder dass sich die Künste so halten sollen, dass sie mit dem Volks-Empfinden übereinstimmen. Letzteres namentlich ist eine grosse Frage für sich und kommt als Folge-Erscheinung hier nicht in Betracht. Was ich jedoch meine, steht in geradem Gegensatz zu dem, was Volks-Erziehung genannt wird, und kier kommen wir zu dem Punkt, wo am meisten gesündigt ist und fortdauernd gesündigt wird, und diese Art hat es auf dem Gewissen, dass wir von einem eigenen Volks-Empfinden und Volks-Leben eigentlich garnicht sprechen dürfen. Die Künstler, die scheinbar ganz abseits gehen, ganz ihrer persönlichsten Willkür leben und Werke schaffen, als gebe es nur sie, und die Wenigen, die an diesen Gefühlen finden, diese sind ehrlicher und



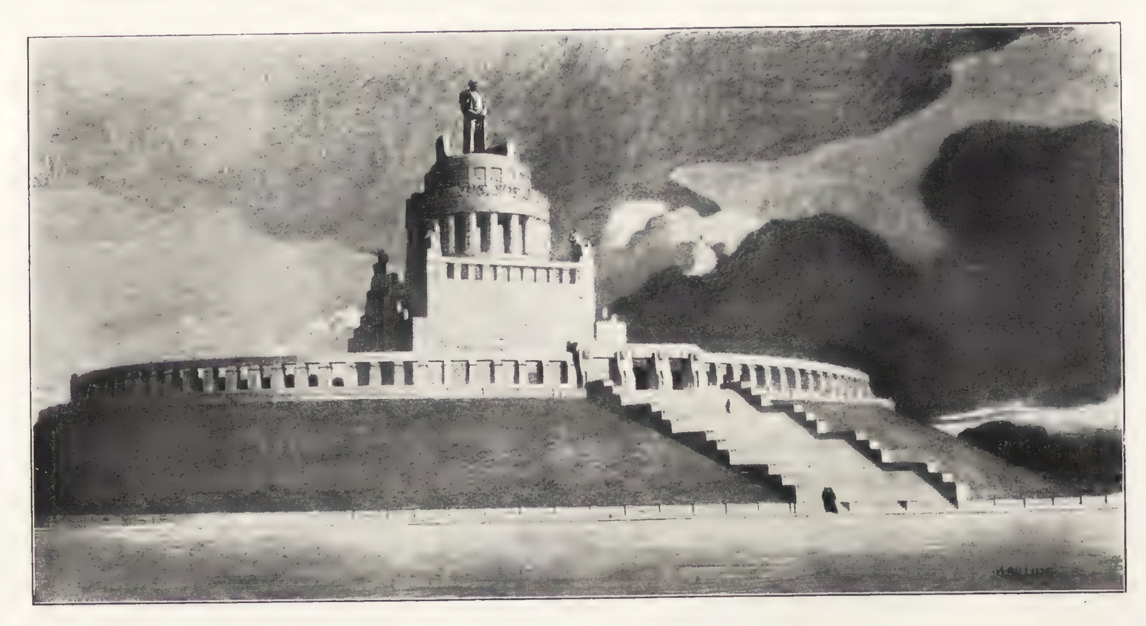
BRÜCKEN-PFEILER. DETAIL.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Entwürfe für die II. Neckar-Brücke in Mannheim. Variante.*

haben im Grunde garnichts geschadet: ja gerade sie sind echt und recht gewachsen und niemand darf sie schelten. Denn gerade sie kommen mit Notwendigkeit in der Ausgestaltung ihres persönlichsten Schaffens an einen Punkt, wo sie sich mit dem Allgemeinen irgendwie berühren müssen und wo sie als Ausstrahlungen eines wirklichen Empfindens erkannt werden. Aber etwas anderes wird und muss fallen.

Es gibt eines, was der Tod alles Lebens ist: die Bildung; und doch besteht das ganze Leben der überwiegenden Mehrzahl von Menschen darin, diesen Trieb zu wecken, zu fördern, zu unterstützen; d. h. tötenden Hauch zu verbreiten. Bildung wird nur in auserlesenen Menschen fruchtbar und es fragt sich noch, ob es nicht heissen muss: trotzdem! Ja, unser ganzes Leben untereinander besteht eigentlich darin, einander zu belehren. Unser ganzes Sein ist darauf zugeschnitten und man kann sicher sein, kaum taucht irgendwo eine Idee, eine neue Lehre auf, sofort ist jemand bereit, damit hausieren zu gehen und sich sein Brot damit zu verdienen, indem er es weiterträgt. Dies geht bis in die höchsten Schichten hinauf. Nicht der hat den Gewinn, der die Worte

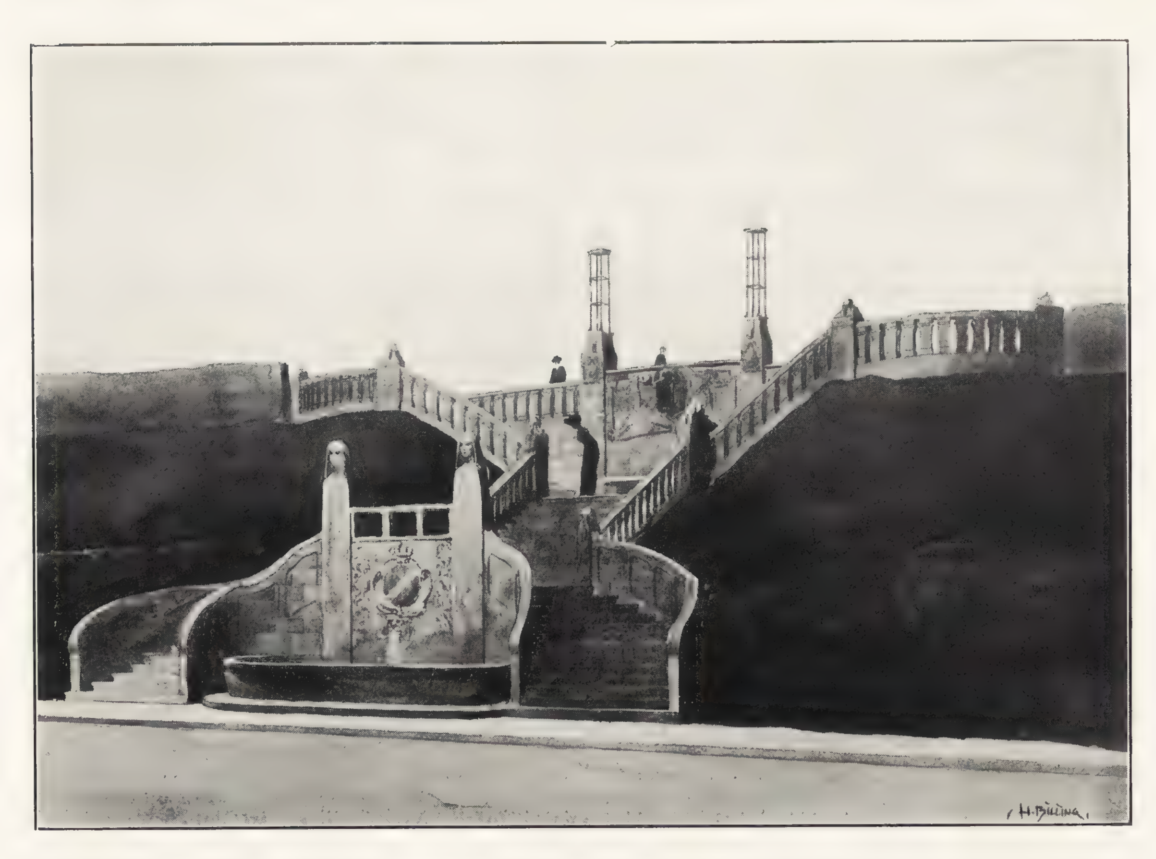


HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Entwurf für das Bismarck-Denkmal zu Hamburg.*



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Entwurf für das Aufnahme-Gebäude des Hamburger Zentral-Bahnhofs.*

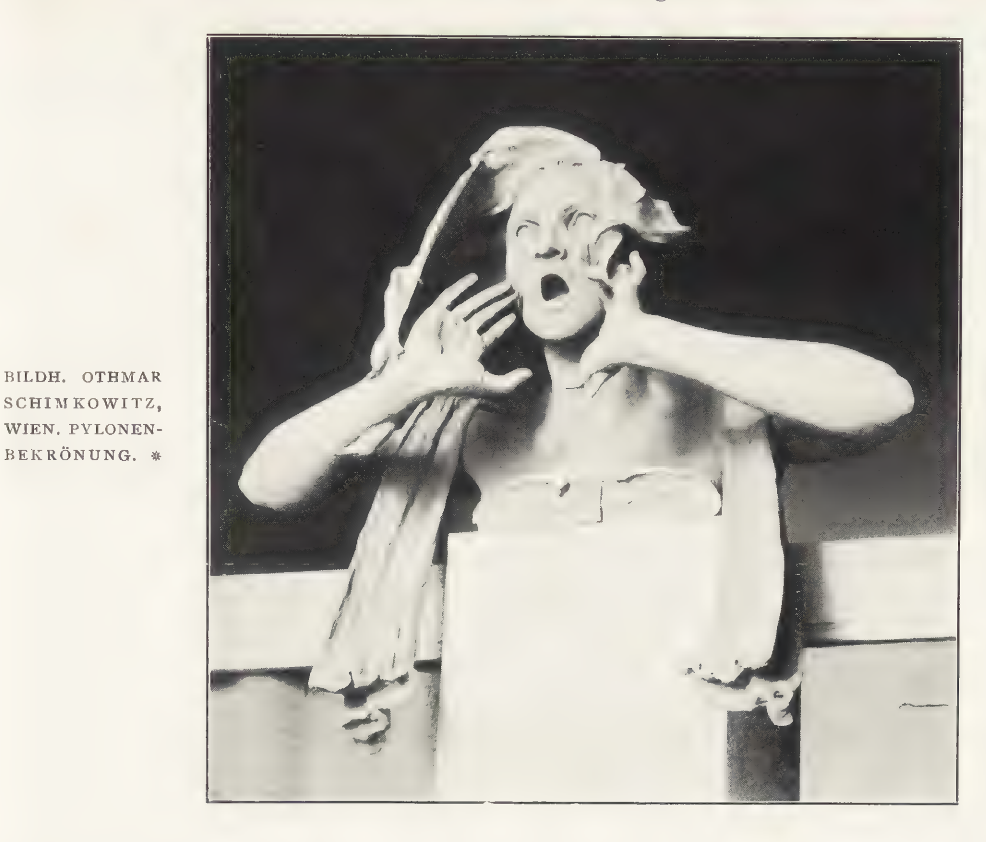
dichtete, nicht der, der das Bild malte, nicht der, der die Töne zusammenfügte, sondern der, der den Menschen davon erzählt, d. h. der Zwischenhändler. Aus diesem Grunde, weil eben eine grosse Anzahl von Menschen damit, mit dieser erlogenen Thätigkeit, sich nähren, wird auch, und wieder von ihnen, dieser Bildungs-Trieb immer genährt, immer mehr in die Höhe getrieben. Man kann sicher sein, irgend eine Sache zehnmal öffentlich behandelt zu sehen, über diese reden zu hören, ehe man die Sache selbst zu Gesicht oder zu Gehör bekommt — was doch das Naheliegendste wäre. Damit hängt dann unwiderleglich die Monotonie unseres künstlerischen Lebens zusammen. Kann hier



HERMANN BILLING— KARLSRUHE. *Terrassen-Anlage in einem öffentlichen Park. Tusch-Zeichnung.*

noch ein originaler Dichter, Musiker, Maler erstehen? In dieser schwelenden Atmosphäre von Bildung? Wo jede neue Regung unterdrückt wird oder nur passieren darf, wenn ihr ein erklärendes Etikett angehängt wird? Müssen nicht alle künstlerischen Äusserungen — wenn sie original sind — etwas Unnatürliches, Verzerrtes, Unglückliches bekommen? Wie furchtbar haben sie kämpfen müssen, ehe sie sich diesen Schmarotzern zum Trotz durchsetzten! Es findet eine geistige und gefühlsmässige Hypertrophie statt, die nicht die Künstler auf dem Gewissen haben. Ein guter Künstler braucht als Gegengewicht ein volkliches Empfinden, ein volkliches Sein und Leben, mag es roh, brutal sein, wenn es nur echt ist. Dies hält ihm die Wage, ist sein Jungbrunnen. Statt dessen hat sich zwischen ihn und sein Volk ein schmarotzender Stand geschoben, der von Bildung und Belehrungswut trieft, hat hier eine Kluft aufgerissen, und hat jenseits dieser Kluft jedes eigene Leben ertötet. Woher kommt es, dass das Seelen-Leben des Einzelnen eine erschreckend starre und furchtsam beschränkte Physiognomie zeigt? Wo doch die menschliche Seele an Möglichkeiten reicher ist, als die ausschweifendste Fantasie sich ausmalen kann! Woher kommt es, dass jeder nicht einfach existiert, da ist, so wie er eben ist und sich des freut und mit ihm die anderen, sondern sich immer nur misst an anderen, und andere an sich? Woher kommt diese Sucht, die wie ein Gift über das Land streift, diese Sucht, alles erklären zu wollen, allem Namen geben zu können, alles abwägen zu wollen, gerecht oder ungerecht, gut oder böse? Woher kommt es, dass ein Mensch nur beurteilt wird, nicht nach dem, was er ist, nach seinem Kern, sondern nur nach dem Schein äusserer Handlungen? Kein Mensch macht mehr eine organische Entwickelung durch, sondern alles wird von aussen und in ihn hineingetragen, an ihn herangetragen, wenn er auch gar kein Bedürfnis verspürt, und dann wird so lange geredet, bis er überzeugt ist, dieses Bedürfnis hätte in ihm »geschlummert«. Und eine Art Rachegefühl treibt ihn dann dazu, seinerseits mit anderen, die ihm anvertraut sind, ebenso zu verfahren. — Das Volk soll erzogen werden! Die Kinder werden erzogen! d. h. die Eltern geben zu: Wir, deine Eltern, sind zu bequem und zu dumm, deiner Seele nachzuspüren und sie sich entwickeln zu lassen; darum stecken wir dich in eine Art Maschine hinein, wo du so lange zurechtgeknetet wirst, bis du mürbe bist und die gewünschte Form erhalten kannst. Wenn du uns einmal darüber Vorwürfe machen wirst — hoffentlich hat man dir bis dahin die Kraft dazu ausgesogen — so bist du einfach ein ungeratenes Kind. Basta. Die Sache ist ja wesentlich einfacher, als wenn ich das Kind wild wachsen liesse und es nur als meine Aufgabe betrachtete, meine Hand schützend darüber zu halten, allen Reichtum aufblühen zu lassen, zur Stelle zu sein mit meinem ganzen Mut und Entsagungskraft, wenn das Kind mich ruft, seinen Blick klarer, seliger, froher zu machen, bewusst froher, als der meine zu seiner Zeit war, indem ich ihm all das, was mir schön und gut scheint, von ferne zeige, an ihm vorüberziehen lasse, ohne dass es etwas merkt von Absicht. Und — haltet die Kunst fern! Denn sie ist schwer zu handhaben und in ihrem Schoss schlummert viel Unglück. Nicht so soll es sein: die Welt ausser mir einschränken, sie vereinfachen, dass sie mich nicht mehr drücke — welcher Weg immer eingeschlagen wird; sondern den Menschen mutiger, zuversichtlicher machen, dass er standhält und siegt, allem Reichtum gegenüber, der auf ihn eindringt und tot machen will: Trotzdem! Wilde Säfte dem stockenden Blut zuführt, dass es wieder rollt und tobt wie zum Urbeginn.

Das Volk soll erzogen werden! Von wem, wer soll es erziehen? Wozu soll es erzogen werden? Hat nicht diese ganze Vermittler-Thätigkeit, mit der ein unsterbliches Gros von Leuten dem Volk gegenübersteht, um es zu bilden, um ihm Bildung zu bringen, d. h. um es zu drillen, im Grunde so etwas Unglückliches, Überflüssiges, ja Lächerliches. Es ist ein Flicken, ein Hilfsmittel, ein Übersehen des Wesentlichen. Selbst unglücklich, wollen sie andere unglücklich machen, damit sie sich die Hand reichen können in dem Gefühl, dass auch sie nun



BILDH. OTHMAR SCHIMKOWITZ, WIEN. PYLONENBEKRÖNUNG. *

VERGLEICHE DEN AUFSATZ: »EIN WIENER KUNSTJAHR« SEITE 463.

nicht besser daran sind. Scheinbar will man das Volk belehren — in Wahrheit trachtet man danach, es unmündig und damit in Abhängigkeit zu erhalten. Als ob es feste Maßstäbe gäbe! Als ob nicht die Lehrer die Lernenden sein müssten. Ist der Zug der Entwickelung der, dass nach und nach ein ganzes Volk mit Hilfe von Drill und Knute die alleinseligmachende Bildung empfange?! So dass es schliesslich gar kein Volk — sondern nur eine Anzahl, eine Schar gelehriger Schüler gibt?! Ein Volk brauchen wir! Alles andere ist Nebensache! Lehrt das Volk, sich selbst gerecht werden und nicht gegen das eigene Fleisch wüten! Hier liegt euer bestes, ruhmreichstes Feld. Führt sie nicht vor das, was euch schon selbst zum Überdruss und Ekel ist! Ihnen fehlt das Verständnis ihres Lebens, das instinktive Leben, der Wille ihres Lebens, des Lebens in seinem Komplex. Das habt ihr erstickt. Das könnt ihr, die ihr es ihnen genommen habt im Lauf der scholastischen Jahrhunderte, ihnen nicht geben. Das blüht aus ihnen selbst hervor — wenn ihr sie in Ruhe lasst. — Es heisst: Bildung macht frei; ja die Lakaien-Seelen, die nur das Äusserliche kennen. Es liegt ein furchtbares Gift in der Bildung; nie geht der Weg zu Ende und es hiesse ebenso gut: Bildung macht unfrei! Sicher aber ist eines: dass sie unfroh macht, eigennützig, grausam! Alle die, die vermitteln wollen und Bildung in die unteren Schichten — wollen sie Genuss, Freude, Glück bringen? Freude an der eigenen Existenz? Nein: Überdruss, Sucht nach Höher, Ekel dem eigenen Leben, das bringen sie.

Es ist wohl wahr, dass dieser Trieb zur Bildung in allen schlummert. Aber wir, die wir die Erkenntnis und eine Kenntnis unseres Selbst annähernd besitzen, haben einzusehen, dass diesem Triebe nicht in der Weise zu genügen ist, wie es uns gut scheint, in einer ewigen Wiederholung der Dinge, sondern zu erkennen, dass dieser Trieb auch anerzogen und nur ein missgeleiteter Drang zum Leben ist. Man gebe und lehre das Recht zum eigenen Sein! Da es not thut, dass wir ein tüchtiges, lebendiges, starkes, jauchzendes Volk haben, dass uns Grundlage unseres Wachsens wieder sei, so richtet sich alles andere danach. Man rede nicht davon,

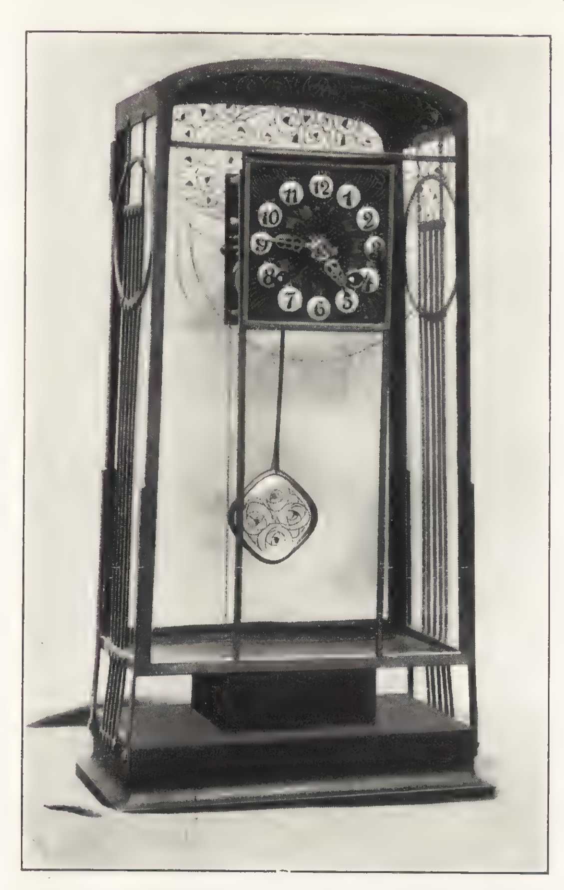


FR. ZELEZNY—WIEN. *Kassetten-Füllung.*

dass so viel Zwiespalt besteht zwischen den einzelnen Ständen, die keine Berührungs-Punkte mit einander, kein Verständnis für einander besitzen. Das wird schwinden, so bald wir lernen, auf unser starkes, wiedergeborenes Volk als auf die Quelle unserer Erneuerung in Ehrfurcht zu blicken; und der Zwiespalt löst sich dann auf und es zeigt sich, dass er nur ein Hass und ohnmächtiger Widerwille der höheren Stände war, darüber, dass das Volk sich nicht knechten lassen wollte. Wie soll es sein? Ist das Volk dazu da, uns zu verstehen? Oder nicht vielmehr wir, um das Volk zu verstehen! Was hat das Volk von uns? Im günstigsten Fall Brocken, mit denen es nichts anzufangen weiss. Was gibt das Volk uns? Ein Ganzes, eine ewige Quelle der Erneuerung! Nur kleinlich ist unsere Sucht: verstanden und gewürdigt zu werden. Wir haben uns entwickelt, wir durften werden, wie wir wurden! Was darüber ist, ist Eitelkeit, Geldfrage, äusserliches Machtstreben! Ich — du — wir alle wurden. Nun seid gerecht! Schafft im Stillen weiter — und lasst das Volk werden. Doch mehr noch: ihr müsst so viel Entsagung haben, dem Volk Stütze zu sein, da es nicht weiss, wohin. Aber nicht euer Wille geschehe, sondern sein Wille; dem müsst ihr sacht und fein nachspüren, wie einer Kinder-Seele, die unruhig hin und her tastet. Es ist ein Gewinn, und wenn nicht eurer, so eurer Kinder und Kindes-Kinder, die es euch danken werden. Seht das russische Volk an! Hat es eine Kultur, wie ihr sie euch vorfantasiert? Von Schönheit und Glanz und Leben in Kunst? Wie weit sind sie davon entfernt! Aber dieses Volk hat ein reiches eigenes Leben; so reich ist dies Leben, dass es selbst auf uns, die wir ihm doch fremd gegenüberstehen müssen, auf uns noch eine magische Anziehungs-Kraft ausübt. Und die russischen Dichter kommen immer wieder zu ihm und schöpfen es doch nicht aus! Ein solches Volk müssen wir haben, das eine gute und sichere Basis für grosse und starke Menschen abgibt; dahinter hat alles andere zurückzustehen;



FR. ZELEZNY—WIEN. *Geschnitzte Kassetten-Füllung.*



OTTO PRUTSCHER—WIEN. *Grosse Stand-Uhr.*

jeder hat hier zu entsagen, bei sich, in seinem Kreise anzufangen; lasst das Volk erstarken. Jeder thue seine Arbeit, die er sich auferlegt hat und thue sie um ihrer selbst willen, oder um seinetwillen. Tretet zurück vor ihrer Macht! Aber ihr — was wollt ihr? Ihr wollt Anerkennung, Erfolg, Geld! Und darum — um euretwillen — arbeitet ihr mit und begünstigt dieses Unheil.

In dem Leben eines Jünglings kommt immer ein Zeitpunkt, wo er seine Hände ausstreckt nach einem, der ihn führen soll, der seiner jungen Seele hilft, sich zu entfalten; er sehnt sich nach einem Halt; als Gleichgiltigkeit empfindet er es, wenn man sich vor dieser jungen Kraft bescheidet und es auf sich nimmt, ihn seinen Weg allein gehen zu lassen. Hungrig hat das Volk zu uns aufgesehen, und wir haben es nicht über uns vermocht, Entsagung zu üben, wir haben es nicht verstanden, den richtigen Weg zu finden, zu helfen und doch nicht zu beeinflussen, einfach, weil wir selbst schwach waren. Wir wussten nichts, als ihnen viel, recht viel zu geben, woran sie erstickten. Es war nicht Brot. Es war etwas Totes, Zurechtgemachtes. Das natürliche Leben wurde ganz vertrieben. Nie wies man sie sanft und ohne dass sie es merkten, zu dem Ursprung, auf den Quell zurück, wo es Erforschung gab, an dem auch sie einst sassen. Man reichte ihnen Bildung und Wissen, und machte Götzen zu Göttern. Es war ein Verrat, diesen chinesenfesten Lern-Trieb, der vorhanden ist, zu unterstützen und, wo er einschlief, wieder anzufachen; ein schnöder Verrat aus nicht reinen Motiven. Nicht die Grossen waren es, nicht die Exklusiven; wohl aber die, die nach ihnen kamen, die Mitläufer, die Kleinen, die ewig zwischenkleben zwischen dem Volk und den Heros-Menschen, ihre Hände nach diesen ausstrecken, ihren Teil von ihnen nehmen und ihn zu teurem Preis nach unten verkaufen.

Die Befreiung des deutschen Volkes! Noch einmal, nicht so soll es sein: dem Volke einige zeitliche Schönheiten und Erkenntnisse klarmachen! Ihnen

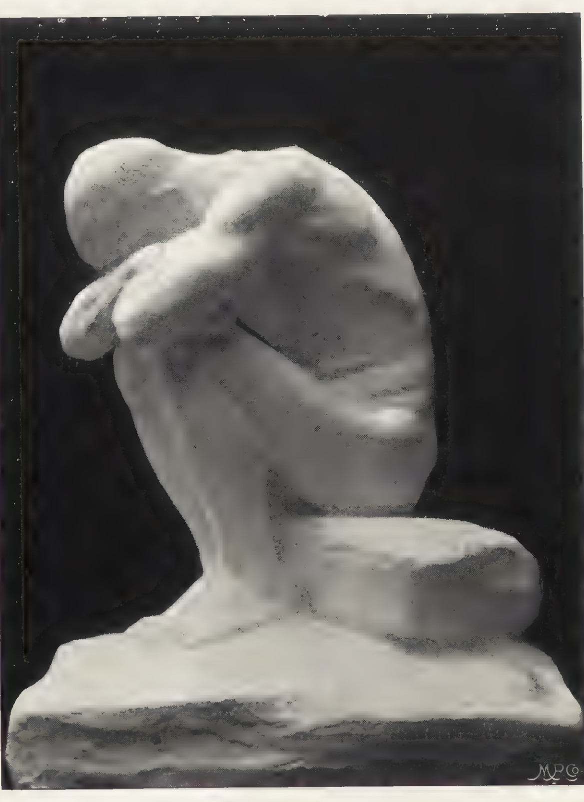


G. GURSCHNER. *»Der Wind«. Leuchter.*



ALFONSO CANCIANI—WIEN. »RINGER«. GIPS-MODELL FÜR DIE K. K. ERZ-GIESSEREI.





ALFONSO CANCIANI—WIEN. »STEINWERFER«, »IN VERBANNUNG«.

Kenntnis vermitteln! Es geht niemand etwas an, wofür der Denker Soundso und der Dichter Soundso arbeitet und was er arbeitet. Um Gottes und des Segens der Arbeit willen mögen sie es thun. Sie sollen es thun, weil sie es thun müssen und es sonst lassen. Wird durch »Verständnis« ein Genie gezüchtet?! Dem Volk seine Augen, seine Ohren, seine Sinne, sein Recht wiedergeben! Hier greift ein, die ihr Lehrer des Volkes sein wollt! Haben wir solche überhaupt? Sind sie nicht alle unfrei, bildungssatt, wissensvoll — Staats-Vertreter! Ist ihr einziges Sehnen: stark zum vollen Leben zu machen, und zu beglücken? Dumpf vegetiert das Volk; es muss ein Leben für sich führen. Hier ist die Quelle unserer Erneuerung. Wer hier den Weg energisch bis zu Ende geht, hat mehr gethan, als Künstler und Dichter thun können. Er hat das gethan, was not thut. Damit schafft er denn zugleich die Lebens-Bedingungen für die echten Künstler.

Alles andere — dagegen betrachtet — ist klein und Flickwerk. Man dient keiner »Bildung«, wenn man dem Volk in äusserlicher Weise etwas zugänglich macht; dies Streben, diese Manie ist nur eine Folge der Überproduktion, ein Zeichen grosser Konkurrenz, wo die Anpreisung notwendig wird. Und so ist denn die Verbreitung von »Wissen« meist: Anpreisung, Markt. Was wir also vor Augen sehen: auf der einen Seite eine Kluft, die sich immer mehr vergrössern muss; ein Schreck-Gespenst verscheucht hier alles Leben und dörrt alle aus, die hier nahen: Bildung. — Auf der anderen Seite ein langsames, freudiges Heranreifen zu einem ganzen, vollen, unbewussten Leben, einem Leben in Kampf, Widerspruch und sieghafter Freude. Wir haben zu wählen.

Dumpf vegetiert das Volk; in vollständiger Ablehnung einmal, dann wieder in sklavischer Hinnahme alles



ALFONSO CANCIANI—WIEN. *»Die Somnambule«.*



HANS WILT—WIEN. »MONDNACHT IM HAFEN«. ÖL-GEMÄLDE.



EDUARD AMESEDER—WIEN. »DER FÜRTHHOF BEI KREMS«. ÖL-GEMÄLDE.



WALTER HAMPEL—WIEN. *»Eva«. Oel-Gemälde.*

dessen, was man ihm bietet. Frei soll das Volk sein? Es geriet in härtere Fesseln, als die der Leibeigenschaft ehedem waren.

Wir müssen den höchsten Standpunkt einnehmen; alle Interessen, Standes-Neigungen, persönliches Glück und wie alle diese Einzelheiten sich nennen mögen — all dies muss schweigen. Auch vieles, was man sonst vielleicht als berechtigt anerkennen müsste. Eine Bewegung, die so unbedeutend wäre, dass man ihr Wesen und Ziel ganz in diese wenigen Seiten bringt, richtete sich selbst. Man muss hier ahnen, hellsehen; man muss sich hüten, von vornherein Grenzen zu ziehen; in einem kleinen Bilde nur muss man ohne Ehrgeiz die Unendlichkeit eines weiten Horizontes ahnen lassen, um von der Grösse des Ganzen etwas zu geben. Einen Richt-Weg zeigen! Einen Durchblick gewähren in eine ferne Zukunft. Ob sie noch möglich ist? Ob sie kommen wird? Und wann?

Viel habe ich als blosse Behauptung geben müssen und es wird notwendig sein, manches im einzelnen zu begründen und



L. F. GRAF—WIEN. *Kinder-Porträts.*

auszubauen. Es stecken überall Folgerungen verborgen, die noch nicht zu übersehen. Doch im Ganzen glaube ich, den Weg richtig inne gehalten zu haben.

Alle die Bewegungen und Ziele von heute werden sich ändern müssen, um in die eine grosse Bewegung unterzugehen; nicht in dem Inhalt ändern, sondern in dem Geist, in der Ziel-Richtung. In die eine grosse Bewegung, an deren Anfang wir vielleicht hier stehen als an einem unergründlichen Meer, über das von ferne ein Wind streicht, und die ersten, weissen Wellen-Kämme sieht nur der, der auf die höchste Warte steigt. Hier, wo der Blick frei ist, kommt einem wohl auch in einer einsamen, dunklen Stunde dann vielleicht das Gefühl: die Ruhe im Schosse eines grossen, reichen, erneuten, deutschen Lebens. — Bis dahin wird es noch manchen grossen Sturm geben und manches wird fallen müssen, viel Eitelkeit und viel Wahn.

Bis dahin gilt es, Schlummerndes nicht vorzeitig wecken, nicht Wege vorzeichnen wollen, wo noch herrschendes Dunkel liegt und das Wenige, Thatsächliche, Gute als das anzunehmen, was es ist: als frühe und vereinzelte Blumen am Wege, die einen jungen Frühling, einen reifen Sommer — vielleicht — verkünden; am Wege, dessen letztes Ziel noch weit und unerkannt vor uns liegt, von dem keiner weiss, wohin er und ob er überhaupt irgendwohin führt, vielleicht nach einem kurzen Aufstieg wieder umbiegt, sich in Nacht verliert. ERNST SCHUR—MÜNCHEN.

HAMBURGER DENKMALS-WETTBEWERB. Zu unserer Publikation über die Konkurrenz zum Hamburger *Bismarck-Denkmal* tragen wir noch ergänzend nach, dass der Entwurf von *Hundrieser* mit einigen Änderungen in *Lübeck* ausgeführt werden soll. — Der Entwurf von *William Müller* wurde mit einem II. Preise ausgezeichnet, nicht mit einem III., wie in der Unterschrift Seite 358 irrig angegeben. — Die Seite 351 und 360 abgebildeten Entwürfe sind nur im architektonischen Teile von W. Kreis entworfen, die skulpturalen Elemente rühren von dem Bildhauer *August Hudler* in Dresden her, welcher insbesondere auch die auf Seite 360 abgebildete sitzende Statue des Fürsten Bismarck modelliert hat.

Ein Wiener Kunst-Jahr.

Das Leben in Wien gewinnt von Jahr zu Jahr an künstlerischem Gehalt. Trotzdem ist Wien keine »Kunst-Stadt« in dem Sinne wie etwa München, das ja hauptsächlich den dort schaffenden Künstlern und den Vorzügen seiner Kunst-Schulen sein Renommée verdankt. Für eine derartige Rolle hat die österreichische Kaiser-Stadt zu viele praktische Sorgen, zu viele politische Lasten. Zutreffender wäre ein Vergleich mit Paris, natürlich in gebührendem Abstand. Denn die glückliche Begabung des Volksstammes an der Donau hat unter dem mächtigen Einfluss der modernen Kunst-Bewegung sich so überraschend entwickelt, dass heute bereits sämtliche Gesellschafts-Kreise mit besonderer Vorliebe künstlerische Interessen pflegen. — Wer die Öde der Wiener Künstlerhaus- und Museums - Ausstellungen noch vor sechs, sieben Jahren durchgekostet hat, wird den gewaltigen Umschwung der Verhältnisse mit freudiger Überraschung wahrnehmen. Freilich lässt sich für die Zukunft noch immer keine sichere Hoffnung fassen. Schweben doch gleich Gewitterwolken die sprachlichen, konfessionellen und sozialen Wirren über dem einst »felix Austria« genannten Lande. — Die künstlerischen Arbeiten des letzten Jahres zeugen von einer stetigen Weiter-Entwickelung der Talente und von einer Festigung der gesamten Kunst-Bewegung. Das unruhige Suchen nach Techniken, die man an fremden Meistern bemerkt hat, tritt immer mehr zurück gegen das Streben, sich auf die persönliche und lokale Eigenart zu besinnen. Zwar fährt die Vereinigung »Sezession« fort, in überaus verdienstlicher Weise die besten Vorbilder des Auslandes in ihren Ausstellungen vorzuführen und so die Bevölkerung und die ansässigen Künstler auf einer internationalen Höhe zu erhalten. So begann sie den Winter mit einer Vorführung *nordischer Kunst,* meist *russischer* und *finnischer* Maler, Ssomoff, Korowine, Axel Galèn u. a. Auch Toorop war durch eine reichhaltige Auswahl vertreten, und so sehr die Witzbolde bei solchen Anlässen ihr »Sollst und Musst«-Handwerk treiben, so wächst doch die Fähigkeit des Publikums, die Freiheit künstlerischen



ARCHITEKT KRASNY—WIEN. *Treppen-Haus der Villa König.*

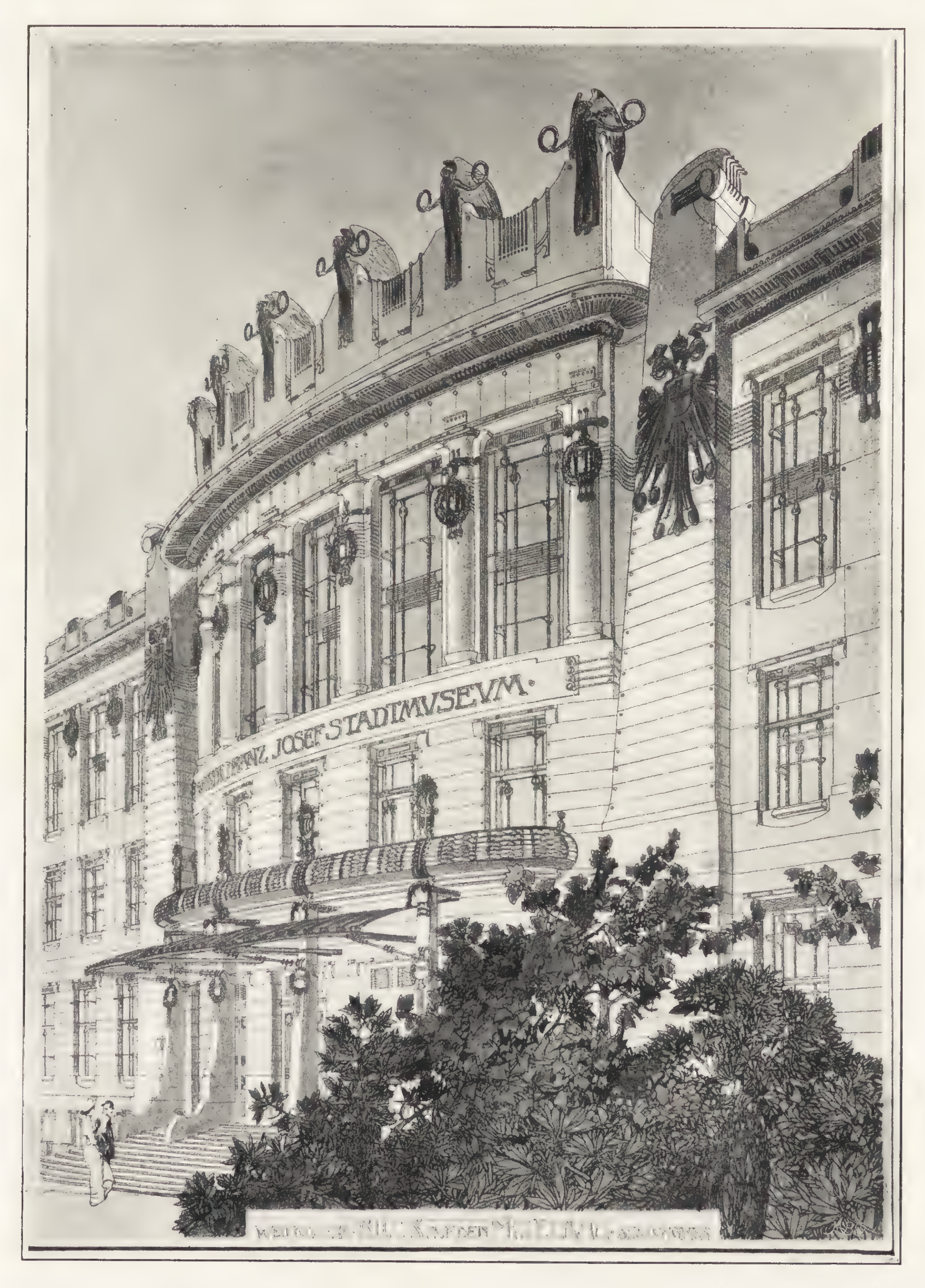
Schaffens zu respektieren, den Umfang des eigenen Empfindens zu erweitern. Dass diese Anpassungs- und Begeisterungs-Fähigkeit der Wiener so hervorragende Künstler wie Max Klinger gefangen nimmt und sie veranlasst, ihre Schöpfungen zuerst in Wiener Ausstellungs-Räumen der Welt zu zeigen, ist für den Ruf und die Fort-Entwickelung des Kunst-Lebens von weittragender Bedeutung.

Andererseits gibt gerade die Schätzung der auswärtigen Kraft-Leistung für den Einheimischen den Ansporn zur Thätigkeit, sowie den Mut, seine Eigenart gegenüber den unvermeidlichen Spöttern festzuhalten. Bis zur äussersten Konsequenz geht in dieser Hinsicht *Gustav Klimt,* der zwar in diesem Jahre kein grösseres Werk zur Ausstellung brachte, aber in einer Anzahl von Landschaften sein unbeirrtes Streben zeigte, an den einfachsten Natur-Ausschnitten die feinsten Farben-Reize mit unvergleichlich nüancenreichem Pinsel wiederzugeben; und in einer kecken, brillant gemalten Fantasie »Goldfische« wandte er ostentativ jeder Beeinflussung durch die öffentliche Meinung den Rücken. Aus der Zahl der übrigen einheimischen Maler traten in der Ausstellung der Sezession noch Stöhr, Lenz, Eugenie Munk (mit einem Herren-Porträt), Bernatzik, Siegmund und Andri interessant hervor.

Noch bedeutsamer jedoch für die spezifisch österreichische Produktion ist das Auftreten einer ganz neuen Künstler-Gruppe, des »*Hagenbundes*«, der in kurzer Frist sich die Gunst von Publikum und Kritik erobert hat und auf den zwei bisher veranstalteten Ausstellungen lediglich einheimische Talente zu Wort kommen liess. Eine kleine Auswahl aus den Darbietungen der Eröffnungs-Ausstellung geben die beigefügten Abbildungen der Gemälde von Wilt, Baron Drasche, Hampel u. Graf. — Woran es den Wiener Künstlern meist noch mangelt, das ist die Durchgeistigung ihrer Motive. Sie bleiben oft im Spielerischen, Dekorativen stecken. Selbst Künstler von grosser Erfahrung, wie Goltz oder Thiele, machen aus ihren Bildern (»Lenzluft«, »Helden«) Theater-Vorhänge oder Wand-Füllungen. *Hampel* ist sehr begabt für dekorative Wirkungen im Kleinen. Seine Miniaturen auf Pergament, meist verführerisch reizende Frauen-Gestalten in launigen Stellungen, sind witzig und durch den aparten, ein wenig süsslichen Gesamt-Ton rechte Lecker-Bissen für Sammler. Das obenstehende, »Eva«, ist ein Versuch, sein Lieblings-Motiv und seine Lieblings-



ARCHITEKT PLEČNIK—WIEN. *Partie eines Wohn-Hauses.*



OBER-BAURAT OTTO WAGNER—WIEN.

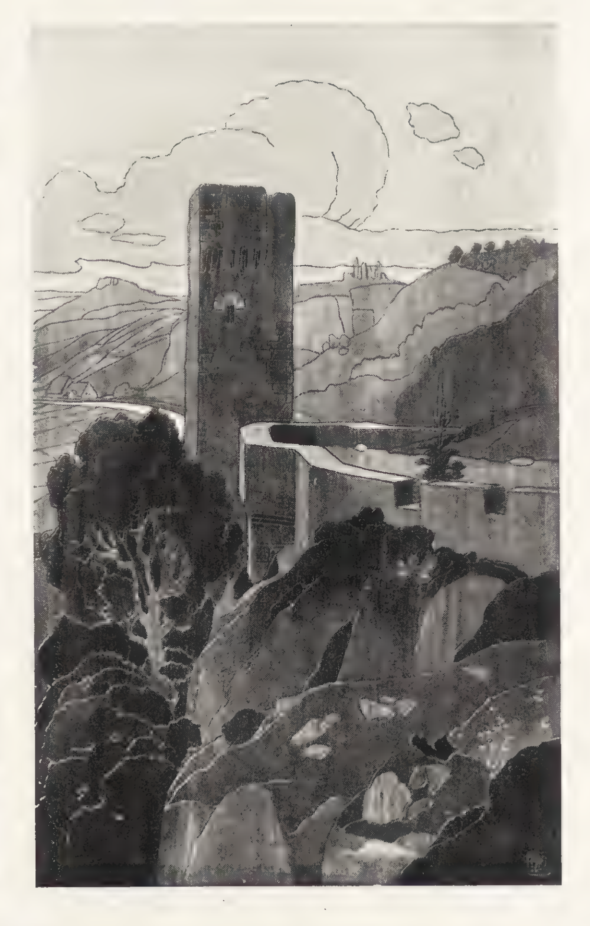
ENTWURF FÜR DAS HISTORISCHE MUSEUM IN WIEN.



OTTO PRUTSCHER — WIEN. SCHMUCK-KOLLEKTION.







ADOLF RICHTER—STUTTGART. HOLZ-DEKORATIONEN IN LIGNOTINKTUR (VERGL. TEXT S. 474).



CLARA GROSCH—DARMSTADT. *Damen-Porträt.*

noch kaum genannt wurden, die man aber in Zukunft wohl oft und mit besonderer Auszeichnung vermerken wird. Diese sind *Franz Zelezny, Alfonso Canciani* und *Richard Tautenhayn* (ein Sohn des bekannten Medailleurs; ein jüngerer Bruder, Karl, hat sich gleichfalls durch vorzügliche Medaillen-Arbeiten hervorgethan). *Canciani* ist ein Italiener aus dem österreichischen Küsten-Lande. Erinnert Canciani in der virtuosen Beherrschung des Aktes und in der strengen Wiedergabe an Meunier, in der Gruppierung manchmal an Rodin, so ist ihm doch eine vollkommen individuelle Note eigen, die neuerdings wieder an der Figur der »Nachtwandlerin« (auf der letzten Ausstellung der Sezession) zu Tage trat. Der Gegensatz zwischen der Schlichtheit dieser weiblichen Erscheinung und der geheimnisvollen Gewalt, die

Stimmung auch auf grössere Leinwandflächen zu übertragen. Der Akt erinnert an Stuck, an die »Vertreibung aus dem Paradiese«, aber die Derbheit ist gemildert, aus dem Drama ist ein Idyll geworden. Auf dem Gebiete des Porträts sind namentlich *Robert Schiff* und *Ludwig Graf* zu nennen. Über Konopa, Lefler und Urban (von letzterem wurde das schmucke Ausstellungs-Haus des Bundes gebaut) gedenke ich ein andermal zu sprechen. Spuren eines kraftvollen Aufschwungs finden sich auch auf einem Gebiete, auf dem Österreich in der jüngsten Vergangenheit allzuwenig hervortrat, nämlich dem der *Plastik.* Zwar hat man Meister, wie Hellmer und Weyr, sowie Arthur Strasser, stets mit Ehren genannt. Einige ganz meisterhafte Bildhauer-Arbeiten dieses Jahres aber stammen von Künstlern, deren Namen in Deutschland

sie vorwärts treibt, ihre Hand mit übernatürlicher Magie durchflutet, ist sehr ergreifend. — Die Gruppe der zwei ringenden Knaben (sie ist eine der besten Klein-Plastiken in Bronze, hier nach dem Gyps-Modell wiedergegeben) berührt wie ein Stück Leben; ebenso der »Steinwerfer«. Canciani hat in der letzten Zeit zahlreiche Modelle für die k. k. Erz-Giesserei geschaffen, und eine lobenswerte Energie, wegen des dekorativen Zweckes die Natur-Wahrheit nicht zu verleugnen, bethätigt. Seine Zukunft jedoch liegt zweifelsohne auf dem Gebiete fantasievoller, pathetischer Konzeptionen. — Ist bei Canciani die Weiter-Entwickelung noch ein Problem, so sehen wir in *Zelezny* einen zu selbstsicherer Meisterschaft ausgereiften Künstler. Unter seinen Masken finden sich neben fantastischen, lockenumwallten und bekränzten Mädchen-



CLARA GROSCH—DARMSTADT.

PORTRÄT J. K. H. DER GROSSHERZOGIN VICTORIA MELITA VON HESSEN. ✪ IM BESITZE DER FRAU KRONPRINZESSIN VON RUMÄNIEN.



CLARA GROSCH—DARMSTADT.



DEKORATIVES GEMÄLDE MIT KINDER-PORTRÄTS.



CLARA GROSCH—DARMSTADT. *»Holzschnitzer von Iseltwald«.*

karakteristischer, als die Pflege des »Biedermaier-Stils«. Man sammelt in Werken die Fassaden und Innen-Räume, die sich aus jener Zeit noch erhalten haben, und bildet sie auch vielfach nach. An dem pietätvollen Studium des vorhandenen Guten hat es bisher in Österreich gefehlt. Neuerdings freilich geht man recht energisch daran, sowohl ein »historisches Museum der Stadt Wien«, indem die verstreuten Schätze übersichtlich angeordnet werden sollen, als auch eine »moderne Galerie« zu schaffen. Für den Bau des historischen Museums, das auf einem Bau-Block nächst der Karls-Kirche und dem Schwarzenberg-Palais errichtet werden wird, war eine offene Konkurrenz unter österreichischen Architekten ausgeschrieben, in der Ober-Baurat *Otto Wagner* für sein Projekt den ersten Preis erhielt.

Köpfen vergnügt grinsende »Weinbeisser«, böhmische Musikanten usw. Einige Arbeiten waren in einem früheren Heft der Zeitschrift abgebildet, darunter ein Beethoven-Kopf, in dem glücklich jede Affektation vermieden war. Von den hier abgebildeten Arbeiten sind die beiden Füllungen von Kassetten-Wänden für die Turiner Ausstellung bestimmt.

Was nun das Wiener *Kunst-Gewerbe* des letzten Jahres anlangt, so lässt sich gerade von diesem Schaffens-Gebiet mit der grössten Sicherheit eine feste Stellungnahme konstatieren. Immer mehr befreien sich die Innen-Architekten, wie Professor Hoffmann, Adolf Loos, Leopold Bauer u. A. von fremden Vorbildern, sie dringen immer mehr in die Bedingungen des Handwerklichen und in die lokale Tradition ein. Nichts ist dafür

Das bedeutet einen wichtigen Sieg der Moderne, — die übrigens auch bei Wohn-Häusern immer mehr Anwendung findet. So in dem Hietzinger Bau von Josef Plečnik, dem einst in Wagner's Atelier meist beschäftigten Architekten.

Unter den einzelnen Zweigen des Kunst-Gewerbes werden mit besonderem Eifer die Stickerei, die Keramik und neuerdings die *Schmuck-Kunst* gepflegt, für die namentlich *Otto Prutscher* eine hervorragende Begabung zeigt. Die hier reproduzierte Kollektion wurde auf der letzten Ausstellung der Sezession viel bewundert. Dass es bereits möglich ist, mit derartigen Werken Erfolg zu erzielen, ist ein Beweis dafür, dass in Wien das Leben immer intensiver von künstlerischem Geiste durchdrungen wird. DR. LUDWIG ABELS.



CLARA GROSCH—DARMSTADT. ÖL-STUDIE AUS ISELTWALD.

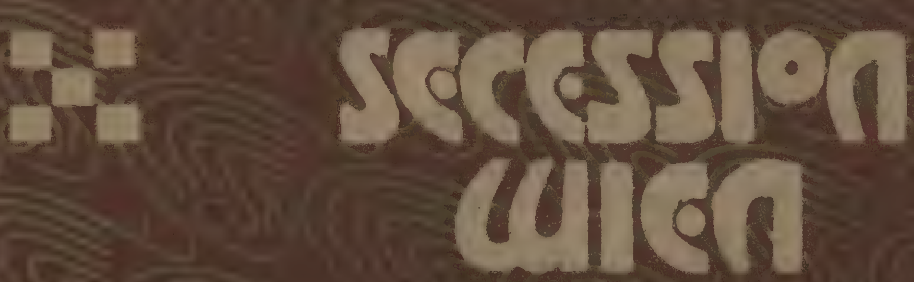
ADOLF RICHTER, ein Stuttgarter Künstler, hat ein Verfahren zur Dekorierung von Hölzern vorgeschlagen, das er »*Lignotinktur*« nennt, und das vielleicht eine Zukunft hat. Wir können hier zum ersten Male einige Proben in Schwarz-Druck vorführen, welche allerdings von dem wirklich oft überraschenden Farben-Reize der hübschen Platten keinen Begriff geben. — Sie sind vornehmlich geeignet zur Wiedergabe von dekorativen Landschaften und Richter war bestrebt, die Tiefbrand-Zeichnung mit einer farbigen Behandlung des Holzes zu verbinden, die das Material als solches zur Geltung kommen lässt und dabei dem zersetzenden Einflusse des Lichtes zu widerstehen vermag. Andererseits verhindert die tief *eingebrannte* Linie, die vor einer in das Holz geschnittenen Furche die Leichtigkeit der Bewegung voraus hat, ein Zusammenfliessen der Farben. Bei weiterer Verbesserung dürfte das Verfahren sich leicht einführen.

CLARA GROSCH, die bekannte Darmstädter Porträt-Malerin, welche ihren Wohnsitz jetzt nach dem paradiesischen Locarno verlegt, ist gewiss vielen Lesern von früheren Publikationen her in angenehmer Erinnerung. Wir geben hier abermals eine kleine Serie wieder, welche die Künstlerin auch auf dem Gebiete der dekorativen Malerei thätig zeigt. So in dem Lilien-Bildnisse der Grossherzogin Victoria Melita von Hessen. Das gleiche gilt auch von dem grossen Gemälde auf Seite 470/471. Hier zeigt sich die Künstlerin vor allem bemüht, die Frühlings-Töne der Landschaft mit den jugendlich-frischen Linien und dem zarten Incarnat der Kinder-Körper zu einem Ganzen von lieblich schmückender Wirkung zu verschmelzen. Sehr beliebt sind ferner die vornehmen Damen-Bildnisse der Künstlerin und ihre herzigen Kinder-Köpfchen. Von ihrem rastlosen Natur-Studium legen ihre zahlreichen Skizzen aus dem Dorfleben und dem Gebirge Zeugnis ab.



CLARA GROSCH— DARMSTADT 1898. KINDER - BILDNIS (PASTELL-STUDIE).

XIV. AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG BILDENDER KUENSTLER ÖSTERREICHS







DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

5· JAHRGANG · HEFT 10 · JULI 1902 · EINZELPREIS · M 2.50

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.
HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT VON ALEXANDER KOCH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

VERLAGS-ANSTALT • ALEXANDER KOCH • DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: M. 24—; Ausld. M. 26.—. Abgabe nur halbjährl.: Okt.—März; April—Sept.

XIV. KUNST-AUSSTELLUNG



DER
VEREINIGUNG
BILDENDER
KUENSTLER
OESTERREICH'S
SECESSION 1902



KLINGER'S BEETHOVEN
UND DIE MODERNE RAUM-KUNST

Von JOSEPH AUGUST LUX.

Die Aufgabe dieser Ausstellung, die von der bisherigen Art durchaus abweicht, bestand darin, dem Beethoven-Denkmal von Max Klinger eine würdige Umrahmung zu schaffen. Bei allen früheren Veranstaltungen der Sezession hat es sich darum gehandelt, Kunstwerke, die unabhängig von einander entstanden sind, harmonisch zusammenzufassen, mit verständnisvollem Bedacht auf ihre Einzelwirkung zu einem Ganzen zu verbinden, und dergestalt das Ausstellungswesen künstlerisch neu zu beleben. Eine Vielheit war gegeben; die Raum-Gestaltung formte sie zur Einheit. Diesmal sollte es umgekehrt sein: die Einheit war gegeben, die Raum-Idee und der malerische und plastische Schmuck traten in ihren Dienst. Es galt dabei sichtbar zu machen, wie sich die Aesthetik der Malerei und der Plastik in Bezug auf den architektonischen Gedanken ändert, und die Forderungen kennen zu lernen, die bei Aufgaben der Monumental-Kunst gestellt werden. Namentlich bei jenen, welche Weihe-Stimmung bezwecken, wie bei der Tempel-Kunst. Alle Zeiten mit starkem künstlerischen Eigenleben haben nach diesem höchsten Ziel gestrebt, und die Kunst-Geschichte weist von den ältesten Epochen bis auf das Renaissance-Zeitalter herab hohe Beispiele eigenartiger Raum-Kunst auf. Was unser Zeitalter in dieser Art bisher hervorgebracht hat, ist schwächliche Epigonen-Kunst. Ein Ragout von Anderer Schmaus. Die grundlegende Anschauung fehlte: jede wahre Kunst ist Eigen-Schöpfung. Ihr Maß ist die Persönlichkeit. Auf dem kunstgewerblichen Gebiet hat dieser Grundsatz bereits vielfach zur Neugestaltung geführt, zur Umkrempelung der Formen der Alltags-Kultur, zur Einsetzung von Schlichtheit, Wahrhaftigkeit und Echtheit an Stelle der Lüge, des erborgten Scheins und des hohlen Pathos. Die künstlerische Energie bleibt dabei nicht stehen. Sie drängt nach höheren Zielen, welche zu den höchsten Leistungen herausfordern. Ihre Sehnsucht ist eine monumentale Aufgabe, die über die gewohnte Kunst-Übung hinausführt und alle bildenden Künste zu einem einheitlichen gesteigerten Ausdruck verbindet. Und weil ihr die Gegenwart eine solche Aufgabe annoch vorenthält, so macht sie aus eigenen Mitteln einen Versuch, der in der zielbewussten Ausgestaltung eines Innen-Raumes besteht. Naturgemäß ist einer solchen Schöpfung, die als Ausstellungs-Rahmen gedacht ist, nur ein ephemeres Dasein beschieden. Aber es kümmert die

Künstler nicht, dass damit nichts Bleibendes geschaffen wurde. Das Wort Versuch wird betont. Die Arbeit selbst ist zugleich Lohn. Als Kraftmesser, Kraftmehrer. Sie wollten lernen, um einer solchen Aufgabe gewachsen zu sein, falls sie einmal wirklich kommt. Die Gelegenheit, einen derartigen raumkünstlerischen Versuch im eigenen Hause zu wagen, bot Klinger's Beethoven, der, eben vollendet, den Mittelpunkt der Ausstellung bilden sollte. Aus dem Hauptwerk, das wir zunächst in's Auge fassen wollen, ergab sich die Raum-Idee.

Klinger stellt Beethoven als Titan der musikalischen Inspiration dar, weltentrückt über einer Wolke thronend, zu seinen Füssen den vertrauten Flieger, der scheu und ehrfürchtig zu ihm aufblickt. Der aus Bronze hergestellte Thron-Stuhl, auf dem der Genius ruht, ist mit Reliefs geschmückt, welche hellenische und christliche Gedanken symbolisieren, gleichsam als Elemente unserer Kultur. Sie geben die Grund-Motive der Schöpfungen Beethovens an. Das schmerzliche Ringen nach Erkenntnis und die Qualen des Erkennens, dargestellt in Adam und Eva, im Baum der Erkenntnis und im Tantalus. Und dann die Liebe als Erlösung der Welt, verkörpert einesteils als die schaumgeborene Göttin, deren Schönheit Wunder thut, andernteils als jene Wahrheit, die auf Golgatha sichtbar ward. An der oberen inneren Kante des Sessels verläuft ein leuchtendes Band aus mosaikartig zusammengesetzten Steinen, aus dem in Elfenbein geschnittene Engelsköpfe mit Flügeln aus dunklem Opal hervortreten. Die heroischen und seraphischen Elemente, die antiken und christlichen Empfindungen lösen sich in Harmonie auf in der Seele des thronenden Ton-Heros. Der nackte aus weissem Marmor gebildete Körper, dessen Gliedmaßen ein faltenreicher Überwurf aus Laaser Onyx deckt, zeigt den Akt eines ebenmässigen auf der Höhe der Entwickelung stehenden Mannes. Die Energie des Fantasie- und Gedanken-Menschen prägt sich nicht in der physischen Beschaffenheit aus. Sie ist hier in der Haltung des leicht vorgeneigten Körpers und Kopfes, in der ruhenden, aber wuchtig zur Faust geballten Hand und namentlich im Antlitz ausgedrückt und zur gewaltigen Entschlossenheit gesteigert. Die starre, steinerne Ruhe ist seltsam belebt, gleichsam bewohnt von einer drangvollen Seele, die mit erstaunlicher Intensität im Antlitz und Blick offenbar wird. Es ist der Ausdruck Eines, der einer inneren Ton-Welt lauscht. Der nach Klarheit ringende gigantische Meister erscheint zugleich auch als Kämpfer, mit dem durchaus richtigen Wesenszug in's Pathetische, Mythische, Heroenhafte. Der Geist der Musik Beethovens, die infolge zunehmender Schwerhörigkeit vom Alltag abgekehrte Lebensweise des Ton-Dichters haben wesentlich dazu beigetragen, seine Gestalt in das Reich der Mythe zu entrücken. Sein Menschliches verschwindet unter seiner überragenden geistigen Bedeutung. Für uns lebt er vollends als die Ideal-Gestalt, deren karakteristische Züge nicht so sehr der Zufälligkeit seines Seins, als vielmehr dem ewigen Wesen seiner Schöpfungen entnommen sind.

Max Klinger, der congeniale, grübelnde, philosophische Künstler, der schon in seinem »Christus im Olymp« eine Verschmelzung antiker und christlicher Welt-Anschauung versucht hat, erschaute ihn in dieser Mythen-Gestalt, aller Zeitlichkeit entkleidet, als Heroen auf dem Throne Kronos'. Was kümmert uns das Zeit-Kostüm? Kein Noten-Blatt, kein Pult, keine Lyra deutet den Musiker an. Und dennoch ist alles auf den musikalischen Ausdruck berechnet, um für das Auge das zu sein, was Beethoven's Kompositionen für das Ohr sind: *Sichtbare Musik.* Ein so ausserordentliches Problem drängt auch zu ausserordentlichen Mitteln. Die Farbe tritt dabei in ihr Recht. Über die Verwendung von farbigem Gestein entnehmen wir aus Klinger's Schrift über »Zeichnung und Malerei« folgende sehr lehrreiche Worte: »Wo von der farbigen Erscheinung ausgegangen, mit den entsprechenden Materialien gearbeitet wird, da würde ganz im Gegensatz zur allgemeinen Befürchtung die Rückkehr zur Einfachheit zum strengen Festhalten des plastisch Wesentlichen, zum schärfsten Abwägen der Kompositions-Teile nur immer notwendiger sich herausstellen, und damit

würde der Weg zur Stil-Bildung, d. h. das Ablassen vom Unwesentlichen, von Natur-Künstelei sich eröffnen. Nichts verleitet mehr zum Zuviel, zur Übertreibung der Technik, als das schrille Weiss eines Materials. Durch künstliche Behandlung, durch Aufsuchen der einzelnen Zufälligkeiten im Gegenstand sucht der Bildhauer seinerseits zu einer Farbigkeit im einheitlichen Ton zu gelangen; meist auf Kosten seiner plastischen Empfindung.« — Eine solche technisch und künstlerisch ungewöhnliche Schöpfung fordert einen Raum, welcher zu der sichtbaren Musik des Werkes gleichsam die sichtbare Akustik gibt, seine Stimme voll austönen lässt und steigert, die Sinne rein und feierlich stimmt zum Empfang des Allerheiligsten und somit jene sakrale Empfindung auslöst, welche höchster Zweck der Tempel-Kunst ist. Er musste das Grund-Gesetz dieser Kunst wieder fühlbar machen, welche Monumentalität fordert, sowie lebensvolle Beziehung des abschliessenden Raumes zur menschlichen Form und eine solche Rhythmik und Gliederung des Ganzen, dass das Einzelne, ohne sein Eigenleben aufzugeben, in dem grossen Akkord verstärkend mitwirkt, sich der Bestimmung und Bedeutung des Raumes geistig anschliesst, und jene, durch keinerlei Neben-Gedanken gestörte Stimmung und Ruhe vorbereiten hilft, welche das im Mittelpunkte aufgestellte Denkmal Klinger's für sich beansprucht. Jeder Prunk ist vermieden zu Gunsten einer imposanten Schlichtheit. Mehr wäre hier weniger gewesen. Man weiss ja, unter Umständen ist das Einfache das Allerkomplizierteste. Die Beschränktheit der vorhandenen Mittel, die selbstverständliche Pflicht, nur echtes Material anzuwenden und Schein und Lüge durchaus zu vermeiden, geboten die grösste Einfachheit in Bezug auf Material- und Formen-Sprache. Der rauhe Bewurf der weissen Wände wechselt mit glatten, geputzten Flächen, so die architektonische Gliederung ergebend. Ihre Kostbarkeit erhalten die Räume ausschliesslich durch den Kunstwert der gemalten und plastischen Werke, die in den Wänden aufgenommen sind. Die Raum-Anlage ist so durchgeführt, dass der Besucher nicht unvorbereitet in den Haupt-Saal tritt, in das Sanktuar, wo sich das Heroenbild befindet. Die dreischiffige Anordnung des Raumes geleitet den Eintretenden über einige Stufen links oder rechts nach den zwei höher gelegenen Seiten-Sälen, die neben den beiden Langseiten des tiefer gelegenen Haupt-Saales hinziehen und sich mit logenartigen Ausblicken nach diesem eröffnen, die mannigfaltigsten Ansichten des Denkmals ermöglichend. Von diesen Umfassungen aus kann man aus allen Entfernungen und von allen Seiten auf das Meisterwerk hinabschauen und mit dem Überblick auch die seelische Vorbereitung empfangen, jene innere Ausgeglichenheit und Ruhe, welche sich aus der Harmonie gutdisponierter Raum-Verhältnisse mitteilt. Auch hierin liegt ein musikalisches Element: der *Wohllaut maßvoller Verhältnisse* ist nicht bloss Rede-Figur. Sie müssen uns mit der Schöpfung in Einklang setzen: das ist das Geheimnis baukünstlerischer Wirkung.

Um die Einheit und Ruhe des Haupt-Saales nicht zu bedrohen, sind die Werke, die in stärkerer Eigenart für sich sprechen, in den Seiten-Sälen untergebracht. Überhaupt, das kann man bemerken, mit der räumlichen Entfernung vom Haupt-Werk wächst die selbständige Bedeutung der Kunst-Werke. Und umgekehrt: je näher dem Haupt-Werk, desto grösser die Unterordnung des malerischen und plastischen Schmuckes unter den führenden Gedanken. Daraus mag sich die stark empfundene Ruhe des Mittel-Saales erklären, in dessen Mitte die Statue in einsamer Majestät thront. Das Schweigen der weiten Halle ist anmutig belebt von der monotonen Melodik zweier im Hintergrund des Saales angebrachten Brunnen. Eine Brunnen-Poesie von archaistischer Strenge des Stils. Vier Gestalten treten aus dem graublauen Dämmer-Ton der bogenförmigen Brunnen-Wand reliefartig hervor, Schöpfungen von Richard Luksch, aufs Strengste stilisiert, alles Naturalistische vermeidend, und darum desto klarer den symbolischen Gedanken ausdrückend. Wie sich die ästhetischen Grund-Gesetze der Malerei und der Plastik in



XIV. AUSSTELLUNG DER »SECESSION« — WIEN. RAUM-GESTALTUNG: JOSEPH HOFFMANN.

ihrer Beziehung auf die Raum-Kunst ändern, hat Max Klinger treffend nachgewiesen. »Die Einheit des Raumes und die Eindringlichkeit seiner Bedeutung fordern geradezu auf, die die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farben-Gesetze der Natur aufzulösen zu Gunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel. Die grossartige Wirkung beruht gerade darauf, dass alles, was nicht in allererster Linie zu dem Gedanken gehört, nicht bloss weniger betont, sondern sogar prinzipiell umgemodelt wird, um jeden Neben-Gedanken abzuleiten, den Vergleich mit der lebendigen Natur auszuschliessen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen.« Der malerische und plastische Schmuck ist demnach als stärkere Betonung des architektonischen Gedankens aufzufassen, der sich da und dort zur Gestalt verdichtet, zu Gruppen und Gebilden, die aus der verkörperten Raum-Idee organisch herauswachsen, gleichsam hervorblühen. Ähnlich verfährt ja auch die Natur in ihrer Architektonik, wofür als Beispiele die Stalaktiten in Grotten gelten können, ebenso wie die Moos-Bildungen auf leeren Flächen. Als ein solches organisches Hervorblühen aus Raum und Fläche ist der dekorative Schmuck namentlich des Mittel-Saales zu betrachten, wo nebst dem Brunnen-Gebilde die dekorativen Wand-Bilder an der vorderen und rückwärtigen Schmal-Seite den Stimmungs-Gehalt des Raumes erhöhen und abschliessen sollen. An der vorderen Schmal-Seite dem Denkmal gegenüber ist eine Mauer in den Saal eingeschoben, hinter der sich, aussen, die Eingangs-Treppen zu den Seiten-Sälen befinden. Auf den Pfeilern dieser Mauer knieen in feierlicher Haltung nackte Kranz-Trägerinnen, von Bacher gefertigt; in die Mauer-Fläche sind kleine getriebene Kupfer-Platten, Arbeiten von Lenz, eingelassen, und vor derselben stehen zwei von Andri entworfene Lehn-Stühle mit grotesk geschnitzten Pfeiler-Endigungen. Oberhalb dieser eingeschobenen Wand, an der Stirn-Seite des Saales, angesichts Beethoven's, flammt Böhm's »werdender Tag«



XIV. AUSSTELLUNG DER »SECESSION«—WIEN. RAUM-GESTALTUNG: JOSEPH HOFFMANN.

auf, mit dem im Mittel-Feld der Rück-Wand Roller's »sinkende Nacht« korrespondiert. Das Ganze ist gross und beziehungsreich gedacht und durchgeführt. Während einerseits die schmetternden Fanfaren des Lichtes und Gold-Glanzes das Aufgehen des Tages-Gestirns verkünden, tragen auf der anderen Seite niederschwebende, tiefgeneigte Engels-Gestalten die erloschenen Sonnen zu Grabe. Ebenso wie bei Böhm's werdendem Tag ist hier die Erinnerung an die Natur, an ein Modell, an irgend ein Menschliches verwischt, aufgelöst in rein ornamentale, fast geometrische Formen, in denen die Linie der menschlichen Gestalt bloss schematisch angedeutet ist. Die Natur wird Symbol, um nicht die geistige Einheit des architektonischen Fantasie-Werkes und des sich ihm anschmiegenden ornamentalen Details zu zerreissen. So ergeben sich aus der betrachteten Schöpfung schöne Lehren, die zwar alten Kultur-Völkern, wie z. B. den Byzantinern, den Arabern u. a. ganz geläufig waren, die aber unserer Zeit abhanden gekommen sind. An sie wieder zu erinnern, sie neu zu beleben, an einem Beispiel sichtbar zu machen, ist der Zweck des nur zu kurzem Bestehen unternommenen Versuches der Wiener Sezession.

Die Flüchtigkeit des Bestehens wird Vielen im Hinblick auf Schöpfungen, die über die Ausstellungs-Dauer hinaus nicht erhalten bleiben können, Gegenstand des Bedauerns sein. Wir meinen die Wand-Malereien und unter diesen namentlich die Bilder von Gustav Klimt, die den linken Seiten-Saal schmücken. Klimt ist eine Individualität, die mit ihrem eigenen Maßstab gemessen werden will. Eine durchaus eigengeartete Künstler-Persönlichkeit, empfänglich für die subtilsten Eindrücke, nach Art des Wiener-Blutes für alles Ferne, Exotische, Wundersame offen, gerne aufnehmend, alles Aufgenommene zu seinem eigenen Wesen verarbeitend. Er fusst auf unserer ganzen modernen Kultur als eine ihrer feinsten Blüten. Sein Wesen, so seltsam es anmuten mag, ist doch ganz und gar wienerisches Wesen. Man hat das

Wienertum karakterisiert als eine Mischung von Leicht-Blütigkeit und Schwermut, von sinnlicher Lebens-Freude und übersinnlicher Sehnsucht nach allem Fernen, Tiefen, Wunderbaren, und damit die komplizierten Empfindungen zu erklären versucht, die den prickelnden Reiz der Wiener Walzer und Volks-Litteratur ausmachen. Klimt's Kunst, exotisch, wundersam, höchst subtil, wie sie ist, wurzelt in dieser Art. Aller grobsinnlichen Formen entkleidet, erscheint sie als verfeinertes Wienertum, als geistiges Substrat, das von dem materiellen Sein der Dinge nichts behält, als einen Hauch von Anmut, einen leichten Erden-Duft, eine umschwebende sinnliche Atmosphäre. Indem sie die Dinge der Erden-Schwere entlastet, vergrössert sie das Reich des Darstellbaren. Solche Gestalten, wie die Unmäßigkeit, Wollust und Unkeuschheit, wären in der bestimmter begrenzenden realistischen Form, künstlerisch betrachtet, ganz unmöglich. Klimt kann ungescheut das Wagnis unternehmen. Es wirkt mit der Kraft und Schönheit des Symbols. Die Wand-Bilder sollen hier als Fläche wirken; sie schmiegen sich aufs engste dem architektonischen Gedanken an. Grosse Putz-Flächen über die friesartig Gestalten hinschweben, sind leer gelassen, mit Rücksicht auf die Durchblicke, die man vom Haupt-Saal aus gewinnt, dessen Ruhe und Einheit vor allem gewahrt bleiben soll. Die gleiche Rücksicht macht sich im rechten Seiten-Saal bei Andri's Wand-Bild: »Mannes-Mut und Kampfes-Freude« geltend, wo die graue Wolke die Perspektive vom Haupt-Saal aus abschliessen soll. Hingegen an den abgewendeten Flächen und an den von den Pfeilern gedeckten Stellen breitet sich der malerische Schmuck flächenartig reicher aus. Die langgestreckten, im ebenmäßigen Zuge hinschwebenden Körper versinnlichen die menschliche Sehnsucht nach Glück, zu der sich die Kraft gesellt, bewegt von den Bitten der leidenden Menschheit, von Mitleid und Ehrgeiz getrieben. Ist nicht die himmelstürmende Sehnsucht des Menschentums selbst der grosse Kraft-Erreger, der zu dem Typus Übermensch führt? Feindliche Gewalten stellen sich dem Ringen nach Glück entgegen, der Gigant Typhoeus in einer affenähnlichen Gestalt verkörpert und tief bedeutsam für das Bestialische des Untermenschen, das als stärkstes Hemmnis im Kampfe um das Glück erscheint. Die grauenhafte Genealogie dieses Untermenschentums heisst: Krankheit, Wahnsinn, Tod; Wollust, Unkeuschheit und Unmäßigkeit; nagender Kummer. Die goldgeharnischte Kraft, die feindlichen Gestalten, wie etwa die Bilder der Völlerei, der Unzucht etc. sind Fantasie-Schöpfungen von genialer Karakteristik und nervenerregender Eindringlichkeit. Die Glücks-Sehnsucht erweist sich stärker, sie schwebt über die finsteren Mächte hinweg, und findet Stillung in der Poesie. Die Künste geleiten sie in das Elysium, in das ideale Reich, wo die Stimmen der Seligen von reiner Freude singen, und die Sehnsucht in dem Kuss der reinen Liebe Erlösung findet. Auch Auchenthaller hat in seinem grossen Wand-Bild im rechten Seiten-Saal den Schluss-Satz der Neunten Symphonie: »Freude, schöner Götter-Funke« vergegenwärtigt. Er hat seine beste Kraft eingesetzt, ebenso Andri in dem gegenüberstehenden Bilde: »Mannes-Mut und Kampfes-Freude«, das durch die grosse Kraft und Kühnheit der Bewegung ausgezeichnet ist. In zahlreichen Füllungen und Schmuck-Platten, die in die Wände eingelassen sind, haben die Künstler neue Techniken und Material-Verwendungen gesucht und fast durchwegs neue fruchtbare Entwickelungen angebahnt. Ein Reichtum von Schönheit und Anmut, von Erfindung in technischen Kombinationen und neuen Dekorations-Möglichkeiten ist über diese Wände verbreitet. So die entzückenden Kupfer-Platten von Max Lenz und von Friedrich König, die Kachel-Schnitte von Koloman Moser, Rich. Luksch und Freiherr v. Myrbach, die Mörtel-Schnitte von Stöhr, List, König, Stolba, die Fresko-Malereien von Rud. Jettmar und von Frau Luksch-Makovsky, die in Lindenholz geschnitzten Hoch-Reliefs von Andri, eine interessante Goldlack-Arbeit von Orlik, das Marmor-Relief von Schimkowitz, womit die Zahl noch nicht erschöpft

ist. Genug der Aufzählung! In näherer oder fernerer Beziehung zu Beethoven's Gefühls-Welt stehend, bilden sie den Schmuck und die Kostbarkeit des Raumes und stimmen in den grossen Akkord der hier weihevoll verkörperten Raum-Idee.

* * *

Bald wird diese Raum-Schöpfung aus dem Reich der Wirklichkeit verschwunden sein. Dann lebt sie nur mehr ein papierenes Dasein in den vorhandenen Abbildungen, und ein Traum-Leben in der Erinnerung jener, die sie gesehen haben. Sie zielte auf ein grosses einheitliches Wirken aller bildenden Künste ab, auf ein Zusammenfassen zu einer grossen Harmonie, zu einem Hymnus an die Schönheit. Sie hat dabei das Wesen der Schönheit betont, welches Wahrhaftigkeit ist, Selbst-Bekenntnis, Ausdruck. Kopie, Lüge, Schein kann darum niemals schön sein, es kann nur täuschen durch das, was es als Maske von wo anders hergenommen hat. Man sieht, Kunst und Ethik haben zutiefst eine gemeinsame Wurzel. Was hat aber das alles mit der Idee einer modernen Raum-Kunst zu schaffen? Bedarf es noch einer umständlichen Beweisführung, dass wir nicht Assyrer oder Ägypter, nicht Griechen und Römer, nicht Araber oder Japaner sind, sondern Europäer des 20. Jahrhunderts, Menschen, die keine Pracht-Kostüme tragen, sondern einen dunklen Rock, die mit einem gesteigerten Innen-Leben eine hochgradige Sensibilität verbinden, und deren Kunst als Ausdruck ihres Innenlebens folgerichtig in ganz anderen Formen sich äussern muss, als in andern Zeiten und bei anderen Völkern? So selbstverständlich die Theorie, so verkannt die Praxis. Den meisten gibt sie nur Anregungen zu archäologischen Ideen-Assoziationen. Sie meinen zu verstehen, wo sie von Verbindungen mit assyrischen, ägyptischen, byzantinischen und, was weiss ich, welchen Vorbildern reden können. Wie thöricht! Wie unwahr! Nicht um die Ausgrabung eines alten Tempels handelt es sich, sondern um Abkehr von der Schablone, um rücksichtslose Bekennung und Sichtbarmachung der Grund-Prinzipien, welche im Zweck-Begriff und in der Material-Eigenschaft liegen, und die früheren hohen Kulturen bewusst waren. Der Zusammenhang ist somit nicht historisch, sondern teleologisch. Diese von allem Zeitlichen unabhängigen, immanenten Grund-Prinzipe, die in dem Versuch moderner Raum-Kunst wieder zu Ehren gebracht wurden, sind der begrabene Tempel, den wir nicht aus dem Schutt der Jahrtausende, sondern aus unserer eigenen Seele an das Tageslicht fördern müssen. Der neue Ideen-Strom, der in allen Kultur-Ländern die modernen Geister befruchtet, macht das zur Bedingung. Er zielt damit gleichzeitig auf die Freimachung und Entfaltung der Persönlichkeit ab, die künstlerisch betrachtet, wie ein Krystallisations-Punkt das Begehren der Zeit, ihre Wünsche und Sehnsüchte in sich aufnimmt und rein ausstrahlt. Darum: soviel des Gemeinsamen, soviel des Trennenden. Glasgow, Darmstadt, Wien, es wird überall anders ausfallen. Und was unser Beispiel von Raum-Kunst angeht — wer dürfte hier von Unpersönlichkeit reden! Gerade hier? Wo alles auf das persönliche Empfinden gestellt ist, und zugleich auf reine Sachlichkeit! Etwa weil alles von einer Leit-Idee beherrscht ist? Wenn hier Unpersönlichkeit Harmonie der Kräfte heissen soll, dann mag es gelten. In Wahrheit aber verhält es sich so: Gerade die ausgesprochene persönliche Eigenart der Raum-Gestaltung setzt sich gegen die Eigenart Klinger's stark ab; zwei verschiedene Empfindungs-Sphären schwingen durcheinander, zweierlei Kulturen, hier zur Einheit verbunden. Es ist kein Widerspruch, aber es ist ein Unterschied. Freuen wir uns dessen. Denn er gibt beiden Teilen recht. Beide Teile werden erst dann im rechten Lichte sichtbar. Hier erscheint Klinger's abgeschlossene, ausgereifte Persönlichkeit als die Verschmelzung des germanisch-christlichen Geistes mit der in unserer Bildung fortlebenden hellenischen Vorstellungs-Welt. Hellenismus und Christentum sind auch die stärksten Empfindungs-Pole, die sein Schaffen bestimmen. Der Rahmen, den sein Werk hier bekommen hat, ist aus anderen Anschauungen hervorgegangen. Diese suchen die Quelle auf, die Empfindung, den Puls-

schlag des modernen Lebens. Es wurde schon gesagt, sie gelangten so auf einfache schöne Grund-Prinzipien, immanente Werte, die zu Zeiten vergessen werden können, eigentlich aber unverlierbar sind. Ihre einfachste Formel heisst Selbstbesinnung. Das ist nicht so einfach, wenn man bedenkt, wie schwer man an der Überlieferung zu tragen hat. Sie wurde überwunden durch strengste Betonung der Sachlichkeit, die das Wesen der Dinge hervorkehrt. Ungeahnte Schönheits-Möglichkeiten wurden solcherart erschlossen. Sie liegen in der Erkenntnis des sinngemäss Einfachen. Puritanismus und Mystik wundersam vermischt. Das entspricht der modernen Seele am meisten. Ihre Feinfühligkeit würde alles Überflüssige als schädlich, jede Überladung als brutal ablehnen. Darin liegt zweifellos etwas sehr Gesundes und darum auch etwas sehr Sympathisches. Denn es ist der Ausdruck der Wahrhaftigkeit und eines rückhaltlosen Selbst-Bekenntnisses.

Dass nun die beiden Teile dieser Ausstellungen so selbstbewusst einander gegenübertreten, wie zwei starke aber ungleichartige Individualitäten, die sich durch ihr Zusammensein in ihrer Wirkung und Eigenart nur verschärfen, ist von einem ganz besonderen Reiz. Viele haben das wohl unklar empfunden und missgedeutet. Als ob die persönliche Eigenart nicht ein Vorzug wäre. Jedes Anderssein, jedes Fürsichsein ist Entwickelungs-Prinzip, vor allem in der Kunst. Der Gottheit lebendiges Kleid ist aus Gegensätzen gewoben. —

JOSEPH AUG. LUX—WIEN.



MAX KLINGER—LEIPZIG. KOPF DES BEETHOVEN.



XIV. AUSTTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MITTEL-RAUM. KLINGER: BEETHOVEN.

RAUM-AUSGESTALTUNG VON JOSEPH HOFFMANN. EINGANGS-THOR IN DEN SEITEN-SAAL VON LEOPOLD BAUER.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

LINKER SEITEN-SAAL.

GESAMT-AUSGESTALTUNG DES RAUMES VON JOSEPH HOFFMANN.

XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MITTEL-RAUM.

GESAMT-AUSGESTALTUNG DES RAUMES VON JOSEPH HOFFMANN.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

RECHTER SEITEN-SAAL.

PORTAL VON JOSEPH HOFFMANN. PFEILER-ENDIGUNG VON RUDOLF BACHER.

XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MITTEL-RAUM.

PFEILER-ENDIGUNG, KRANZ-TRÄGERINNEN VON RUDOLF BACHER.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MITTEL-RAUM.

WAND-GEMÄLDE »DER WERDENDE TAG« VON ADOLF BÖHM. AUSFÜHRUNG: GESCHNITTENER MÖRTEL, VERGOLDUNG UND MALEREI IN KASEÏN-FARBEN.



MAX KLINGER: BEETHOVEN. GESAMT-ANSICHT.



MAX KLINGER: BEETHOVEN.



MAX KLINGER: BEETHOVEN.

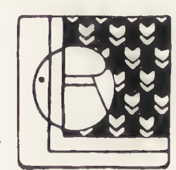


MAX KLINGER: BEETHOVEN. RÜCK-ANSICHT DES THRON-SESSELS.





MAX KLINGER: BEETHOVEN. SEITEN-ANSICHTEN.



XIV. AUSSTELLUNG DER ☆
WIENER »SECESSION« 1902.



ALFRED ROLLER: DIE SINKENDE NACHT. SCHABLONIERTE MALEREI. FRAGMENT
NEBENSTEHEND: LINIEN-ZEICHNUNG IN MÖRTEL-SCHNITT VON ERNST STÖHR.
DEKORATIVE PANNEAUX VON FRIEDERICH KÖNIG.

MALEREI IN KASEÏN-FARBEN UND VERGOLDUNG AUF MÖRTEL-GRUND.






ERNST STÖHR. DEKORATIVE PANNEAUX. FRIEDERICH KÖNIG.







XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

FERDINAND ANDRI: GESCHNITZTE ENDIGUNGEN AN LEHN-SESSELN.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1901.

FERDINAND ANDRI: IN TYRANNOS. RELIEF AUS LINDEN-HOLZ GESCHNITZT, TEILWEISE VERGOLDET UND BEMALT.

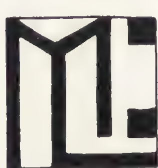


XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

KOLOMAN MOSER: MOSAIK AUS GESCHNITTENEN UND GLASIERTEN KACHELN, DIE ÜBRIGE FLÄCHE AUS GESCHNITTENEN GLASFLÜSSEN.

XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MAXIMILIAN LENZ: GETRIEBENES MESSING-RELIEF IN MARMOR UND HOLZ MONTIERT.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

RUDOLF JETTMAR—WIEN. FRESKO-MALEREI MIT TEMPERA-ÜBERMALUNG.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

RUDOLF JETTMAR—WIEN. FRESKO-MALEREI MIT TEMPERA-ÜBERMALUNG.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

LEOPOLD STOLBA: »EUTERPE«. RELIEF IN GESCHNITTENEM ZEMENT.
INTARSIEN AUS GETRIEBENEM MESSING.

XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

ERNST STÖHR—WIEN. LINIEN-ZEICHNUNG IN MÖRTEL-SCHNITT.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

EMIL ORLIK. GOLD-LACK-ARBEIT AUF MAHAGONI-HOLZ MIT INTARSIEN VON EDEL-HÖLZERN, PERLMUTTER UND HALB-EDELSTEINEN.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

ELENA LUKSCH—MAKOWSKY. MALEREI IN KASEÏN-FARBEN. METALL-INTARSIEN.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MAX KURZWEIL. MALEREI IN SILIKAT-FARBEN AUF WEISSKALK-MÖRTEL.

XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

ELENA LUKSCH—MAKOWSKY. MALEREI IN SILIKAT-FARBEN UND INTARSIEN VON GETRIEBENEM KUPFER.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

FRIEDERICH KÖNIG. »PROMETHEUS«. RELIEF IN GETRIEBENEM KUPFER.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MAXIMILIAN LENZ. FRESKO-MALEREI UND MÖRTEL-SCHNITT.
INTARSIA VON GETRIEBENEM MESSING.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MAXIMILIAN LENZ. RELIEF IN KUPFER GETRIEBEN.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MAXIMILIAN LENZ. RELIEF IN KUPFER GETRIEBEN.



FELICIAN FREIHERR VON MYRBACH. MOSAIK AUS GESCHNITTENEN UND GLASIERTEN KACHELN. ❂

NEBENSTEHEND: GUSTAV KLIMT. DIE SEHNSUCHT NACH GLÜCK FINDET STILLUNG IN DER POESIE. ❂ ❂ ❂ DEKORATIVES WAND-GEMÄLDE. ❂ ❂ ❂





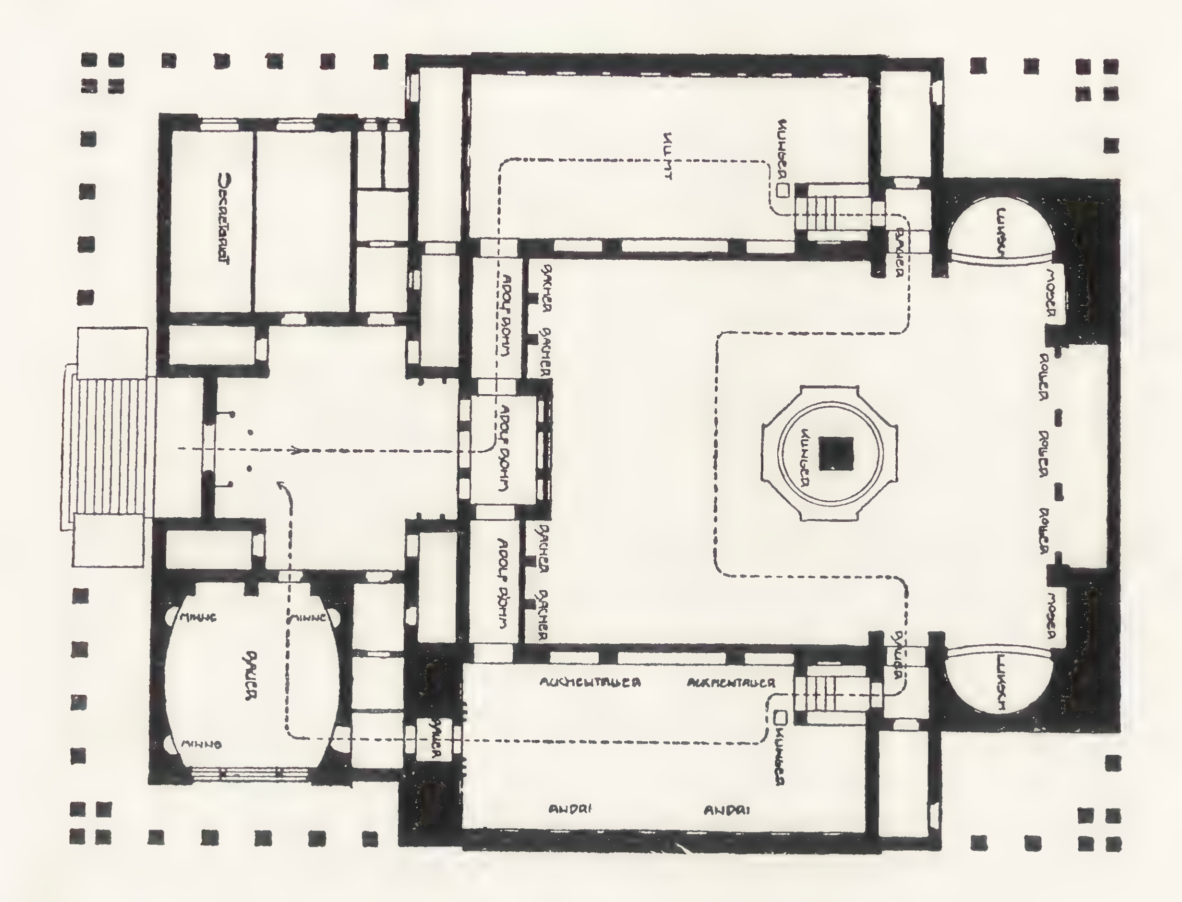
XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

GUSTAV KLIMT. CHOR DER PARADIES-ENGEL. »FREUDE, SCHÖNER GÖTTER-FUNKE, — — DIESEN KUSS DER GANZEN WELT«. DEKORATIVES WAND-GEMÄLDE.

XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

GUSTAV KLIMT: »DIE LEIDEN DER SCHWACHEN MENSCHHEIT, DIE BITTEN AN DEN WOHLGERÜSTETEN STARKEN«. FRAGMENT AUS DEM CYKLUS »DIE SEHNSUCHT NACH GLÜCK«. DEKOR. WAND-GEMÄLDE.



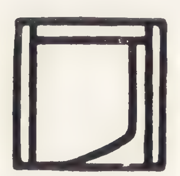


MAX KURZWEIL—WIEN.
HOLZSCHNITT ZUM KATALOG DER AUSSTELLUNG.





SITUATIONS-PLAN DER
XIV. AUSSTELLUNG DER
WIENER »SECESSION«.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION«. EINTRITTS-HALLE IM AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« IM JAHRE 1902.



ERNST STÖHR. ✿ MÖRTELSCHNITT-PLATTE MIT VERGOLDETER MALEREI.



Architekt d'Aronco—Konstantinopel. Haupt-Portal der Turiner Ausstellung.

Erste Eindrücke von der Turiner Ausstellung.

Am 10. Mai wurde die große Turiner Ausstellung durch den jungen König Victor Emanuel II. von Italien eröffnet: das bedeutendste künstlerische Ereignis seit der Eröffnung der Darmstädter Ausstellung, welche bekanntlich fast auf den Tag des Jahres zuvor von dem kunstbegeisterten Großherzog von Hessen vollzogen worden war. Die „Deutsche Kunst und Dekoration" wird, wie sie der Darmstädter Ausstellung eine Serie von Heften gewidmet hat, so auch die Turiner „Espozizione internationale" in einer zusammenfassenden, alle irgendwie wichtigen und neuen Erscheinungen umschließenden Publikation vorführen, und hierbei auch versuchen, durch das Wort bedeutsame und neue Gesichtspunkte zu entrollen. Für heute sei es mir gestattet, von den „ersten Eindrücken" zu plaudern, welche sich mir während meines etwa dreiwöchentlichen Aufenthaltes in Turin vor, während und nach der Eröffnung aufgedrängt haben. — Im Großen und Ganzen muß man gestehen, daß unsere italienischen Freunde hier organisatorisch Außerordentliches und in mancher Hinsicht Bewunderungswürdiges geleistet haben. Sehr richtig bemerkt die „Deutsche Bau-Zeitung" (Nr. 41, S. 263):

„Schon heute steht fest, daß Turin als ein wesentlicher Fortschritt im kunstgewerblichen Ausstellungs-Wesen zu bezeichnen ist, und wie es manche nützliche Lehre aus der verdienstvollen Darmstädter Ausstellung gezogen hat, so werden auch andere Ausstellungen, z. B. München 1904, auf diese Vorstufen zurückblicken müssen." — Wenn daher im Folgenden auf Mängel künstlerischer und organisatorischer Art da und dort hingewiesen wird, so geschieht dies nicht, um der Leitung der Turiner Ausstellung Vorwürfe zu machen, sondern einzig und allein, um dazu bei-

zutragen, daß die hier gemachten Erfahrungen zur Reform des künstlerischen Ausstellungs-Wesens nutzbar gemacht werden könnten.

Was zunächst Beschickung und Beteiligung anlangt, so ist dieselbe äußerst vielseitig und reich. Wer freilich die „Pariser Welt-Ausstellung von 1900", die „Darmstädter von 1901" oder die letztjährigen Hefte der „Deutsche Kunst und Dekoration" verfolgt hat, der wird auf der Turiner Ausstellung der Quantität nach nicht sehr viel Neues entdecken. Die deutsche Abteilung weist in dieser Beziehung noch das abwechslungsreichste Bild und am meisten Originales auf, hat auch in ihrem ganzen Arrangement, — ähnlich wie Österreich in seiner eigens erbauten Villa — die im Anschluß an die „Chicagoer" und „Pariser Ausstellung" von mir gemachten Reform-Vorschläge, nach „Darmstädter System" von 1898 und 1901 berücksichtigt und mit dieser Vorführung deutscher bürgerlicher Wohn-Räume einen entschiedenen Sieg erfochten. Denn vom instruktiven wie erzieherischen Standpunkte aus ist dieses Prinzip das einzig richtige. Die „Bazar-Ausstellung", wie sie dennoch neben einigen sehr hübsch abgerundeten Wohn-Räumen von Holland, bezw. der komplett eingerichteten Villa Österreichs, beibehalten wurde, ist in der deutschen Abteilung sozusagen ganz vermieden. Sämtliche übrigen Länder (Amerika, Japan, England, Schottland, Frankreich, Belgien, Ungarn, Italien, Norwegen, Schweden und Dänemark) haben in der üblichen „Bazar"-Manier ausgestellt, oder, soweit Zimmer-Ausstattungen in Betracht kommen, solche innerhalb von Cojen oder „frei arrangiert" vorgeführt.

Betritt man den im „Parco Valentino" herrlich gelegenen Ausstellungs-Platz, so gelangt man von einer großen geschlossenen Rotunde aus, die mehr wegen der glücklichen Licht-Zufuhr als wegen der künstlerischen Ausgestaltung Beachtung verdient, in die strahlenförmig angelegten verschiedenen Sektionen der ausstellenden Länder. Direkt gegenüber dem Eingang, innerhalb der Rotunde, befindet sich die deutsche Abteilung, ein langgestreckter, nach Entwürfen von Berlepsch—München errichteter Bau, der zu beiden Seiten, wie in der mittleren Passage, kleinere und größere in sich abgerundete Räume aufweist, die von den verschiedenen deutschen Staaten (Preußen, Sachsen, Bayern, Baden, Württemberg, Hessen und Hamburg) ausgestattet sind. Besonders hervorzuheben in dieser aus etwa 35—40 Räumen bestehenden deutschen Abteilung wären als „neue Note": das Hamburger Vestibül von Behrens—Darmstadt, der reiche Majolika-Saal von Architekt Kreis—Dresden mit Villeroy und Boch, das hessische Zimmer von Olbrich—Darmstadt, der Kaiser Wilhelm-Raum und ein schmiedeeisernes Gitter von Billing—Karlsruhe und die Räume von Pankok bezw. den württembergischen Werkstätten in Stuttgart. Sehr hübsch sind ferner die Räume von Möhring—Berlin (Vestibül), Oréans—Karlsruhe (Speise-Zimmer), A. Huber—Berlin (Herren-Zimmer), Behrens—Darmstadt (Salon und Bibliothek-Zimmer), Dresdener Werkstätten usw.

Die ausländischen Abteilungen zeigen so ziemlich dasselbe Gepräge wie in Paris 1900: Amerika ist in der Hauptsache durch Tiffany vertreten, dessen kostbare Vasen und Edelmetall-Waren, die in großen Schränken aufgestapelt sind, nebst seinen berühmten Kunst-Verglasungen das bekannte Ausstellungs-Bild bieten. Japan stellt einige sehr hübsche Wand-Schirme und einige gelungene Service in modernem Stil aus. England ist durch Walter Crane, Townshend, Webb und andere bewährte Meister vertreten mit Arbeiten, die wir aus Publikationen bezw. Wander-Ausstellungen hinreichend kennen. Schottland wird durch das Künstler-Ehepaar Mackintosh und „The Glasgow School of Art", welche, nebenbei bemerkt, 800 Schüler zählt, vorteilhaft repräsentiert, bietet aber kein wesentlich anderes Bild als auf der Ausstellung der „Wiener Secession" von 1901. Frankreich ist hauptsächlich vertreten durch Art nouveau (Bing), Maison moderne (Maier-Gräfe), Plumet & Selmersheim, deren sämtliche Erzeugnisse uns bereits durch die „Pariser Ausstellung" und durch die Kunst-Zeitschriften bekannt

sind. Wie ich höre, soll Besnard zur würdigeren Repräsentation Frankreichs noch einen Extra-Raum ausstatten. Belgiens Arrangement ist ziemlich verwandt mit demjenigen Frankreichs, macht aber einen etwas geschlosseneren Eindruck und bietet auch mehr Neues. Bei Ungarn überwiegt leider etwas die Bazar-Ausstellung, bei der man getrost 1/3 als mindestens überflüssig bezeichnen könnte; vorzüglich sind einige kleine Töpfereien, die durch ihre schönen Formen und Farben, sowie durch billige Preise auffallen. Italien zeigt sich höchst strebsam und, bei extravaganter Fantastik, bemüht, den Anschluß an die moderne Entwickelung zu finden; leider mit noch nicht vollem Erfolg. Was hier neben interessanten Versuchen alles geboten wird, wäre in Deutschland allenfalls noch auf einer „Gewerbe-Ausstellung“ zweiten Ranges zulässig, hat aber absolut nichts mit einer vornehmen „dekorativen Kunst“ zu thun, — es ist der blühendste Jugend-Stil in des Wortes verwegenster Bedeutung, den man hier zu sehen bekommt. Der größere Teil des italienischen Komitee's hat offenbar kein Verständnis von dem Ernste und der Bedeutung dieser Ausstellung, da sogar „kunstgewerbliche“ Seife, imitierte Schmuck-Waren, Monogramm-Stickmaschinen usw. nicht fehlen. Es erübrigt noch zu bemerken, daß Norwegen, Schweden und Dänemark ihre bekannten keramischen Erzeugnisse, Webereien usw. ausgestellt haben.

Nicht uninteressant dürfte es sein, einen Vergleich anzustellen zwischen der „Turiner“ Ausstellung und derjenigen von „Darmstadt“, welche derselben in allem als Vorbild diente. Da wäre zunächst die Architektur, die in der Hauptsache von d'Aronco herrührt und im sogenannten „Wiener Stil“, wie seinerzeit in Darmstadt, gehalten ist, zum Teil besser, wie z. B. bei den Einzel-Gebäuden der „Photographischen Ausstellung“, der „Wiener Villa“, dem Gebäude des Komitee's usw., zum Teil aber auch weniger gut, wie in den Stuck-Ornamenten und den Flächen-Malereien an und in dem Ausstellungs-Gebäude, die den sonst so gut konstruierten Bau geradezu verunstalten. Auch der Bretter-Zaun, der, wie in Darmstadt, zu Reklame-Zwecken ausgenützt wurde, ist besser als dort. Die Ausstellung ist sehr gut in der Verteilung, und die Garten-Architektur bietet ein abwechselungsreiches, aber durchaus abgerundetes Bild. Die plastischen Gruppen an dem Haupt-Gebäude (Tanzende Mädchen) wirken sehr hübsch und eigenartig, heben sich aber — je nach der Beleuchtung des Himmels — wenig ab und hätten vielleicht etwas anders getönt sein müssen. Die Wand-Malereien resp. Friese in den einzelnen Länder-Ausstellungen sind geradezu schrecklich — „Jugend-Stil“ — und fast wie ein „Hohn“ nimmt sich der schablonierte Fries in der Abteilung der Japaner aus, deren Kunstweise wir uns seit einem Dezennium als Vorbild genommen haben. Man kann auf dem Gebiete der Flächen-Malerei, besonders in der italienischen Abteilung, sofort sehen, welche deutschen Vorlage-Werke im sogenannten „Modernen Stil“ (!) den guten Italienern, die nicht mit Unrecht glaubten, daß der „Jugend-Stil“ in unserem Lande die schönsten Blüten treibe, als Vorbild gedient haben und wie sie zudem von den Italienern noch „frei“ bearbeitet wurden: es sind leider durchweg solche, die in Deutschland nicht für „voll“ gelten, jener sezessionistische „Kitsch“, den alle auf das Energischste bekämpfen sollten. Es ist höchste Zeit, daß Italien, dieses überaus strebsame und hochbegabte Land, gute Anregungen und Vorbilder bekommt! Wenn man sieht, was z. B. die italienischen Möbel-Fabrikanten bieten, wie hoch sie in technischer Beziehung dastehen und dann die geradezu unglaublichsten Formen vieler ihrer Möbel vergleicht, von denen eines an eine „Rutschbahn“ erinnert, wenn man das wahllose Durcheinander der Bazar-Ausstellung durchmustert, so kann man nicht umhin, den italienischen Kunstgewerblern eine ernstliche Reform ihrer Formen-Sprache anzuempfehlen. Dann aber werden sie ohne Zweifel Bedeutendes bieten! Was Jedem bei der Turiner Ausstellung sofort auffallen wird, ist die starke Beteiligung sämtlicher Länder, die auf dem Gebiete der dekorativen Künste etwas leisten. War etwa der Ort Turin oder das Land Italien

so verlockend für die Aussteller, daß sie sich so großen Nutzen versprachen? Oder war es nur eine reine „Ehrensache", im Reigen dieser Ausstellung nicht zu fehlen? Die Antwort ist auch hier leicht zu geben.

Nicht die Pariser Ausstellung war die Veranlassung zu dieser Veranstaltung, sondern lediglich das Vorgehen des Großherzogs von Hessen mit der Künstler-Kolonie. Wer, wie ich, zufällig Gelegenheit gehabt hat, einen Blick in die intime Vorgeschichte des Turiner Ausstellungs-Projektes zu thun, der weiß, daß direkte zwar nicht „offizielle" aber persönliche Beziehungen zwischen Darmstadt und dem Komitee in der Hauptstadt Piemonts obwalteten, und daß die in Darmstadt entwickelten Ideen, wie sie z. B. schon 1900 im Oktober-Hefte der Darmstädter Kunst-Zeitschrift dargelegt wurden, in Turin erfreulicherweise gute Früchte getragen haben. Um das Ausland heranzuziehen, hat man sich dann in weitherziger Weise zu sehr günstigen Bedingungen für die Aussteller bereit finden lassen und nach jeder Seite hin Kosten-Ersatz und finanzielle Beihilfe gewährt. Bei einzelnen ausländischen Künstlern werden sogar sehr beträchtliche Summen genannt, die ihnen von der Turiner Zentrale aus für ihre Beteiligung gewährt wurden. Deutschland kam dabei wieder ziemlich knapp weg und hat im wesentlichen ganz auf eigene Kosten gearbeitet, dabei aber doch viel mehr Neues geboten als die hoch-subventionierten Herren mancher anderen Länder. Das dürfte viel dazu beitragen, die Sympathieen für Deutschland bei den italienischen Künstlern und Kunstgewerbetreibenden zu steigern. Nun wäre es aber im Interesse eines guten Gelingens besser gewesen, man hätte den Termin 2 Jahre später festgesetzt, um ein neues Bild von der steten Entwickelung der dekorativen Kunst auch der übrigen führenden Kultur-Völker zu zeigen. Es scheint aber fast, als ob man zuweilen weniger an die Sache als nur an die Ehre gedacht habe. Doch das nur nebenbei. Vielleicht täusche ich mich auch. Denn es sind andererseits auch wieder gewisse organisatorische Vorzüge bemerkenswert, so die im Verhältnis mäßigen Verkaufs-Preise, bekanntlich ein großer Hemmschuh auf der Darmstädter Ausstellung und dann die ausgezeichneten Vorkehrungen zur Sicherung gegen Feuer- und Diebstahls-Gefahr. Es gewährt dem Aussteller doch eine große Beruhigung, wenn er die zahlreichen Hydranten mit stets „sprungbereit" eingeschraubten Schläuchen wahrnimmt und Abends die stramme Militär-Wache in das Gebäude einmarschieren sieht, in deren treuer Hut all die Schätze bis zum Tages-Anbruch wohl geborgen sind.

Ein bedenklicher Mangel dagegen dürfte abermals darin zu erblicken sein, daß man sich nicht rechtzeitig über die Juroren geeinigt hat, und daß mangels einer vorhergehenden und bald nach Eröffnung der Ausstellung publizierten Verständigung über die „Zusammensetzung der Jury" allerhand Zwistigkeiten und Mißstimmungen Platz zu greifen drohen, die denn doch besser vermieden worden wären. Auch die Jury-Frage ist zur prinzipiellen Lösung reif, wie ich glaube, schon in dem bereits erwähnten Aufsatze im Oktober-Hefte 1900 S. 39 und 40 genügend nachgewiesen zu haben.

Um aber auch den schreiendsten Mißstand nicht zu verschweigen, sei noch erwähnt, daß bis heute, Mitte Juni, einen ganzen Monat nach Eröffnung, noch kein Katalog erschienen war! Es ist eine geradezu unerhörte Rücksichtslosigkeit gegen die Besucher wie gegen die Presse, daß man nicht einmal ein „provisorisches" Aussteller-Verzeichnis, wenn auch in allereinfachster Form ausgegeben hat! Statt dessen wurde man mit einem etwas eigentümlichen Druck-Werke beglückt, das — obwohl unbeabsichtigt — fast wie eine Selbst-Verherrlichung des Ausstellungs-Komitee's aussieht, in dem von den Ausstellern aber, die doch die Haupt-Kosten tragen, gar nicht die Rede war. Und gerade diese hätte man doch in erster Linie gerne gewußt. Es ist gewiß höchst anerkennenswert, daß man sich dazu entschlossen hat, für die Sektion des deutschen Reiches einen künstlerisch hervorragend ausgestatteten Katalog herauszugeben und es wäre unbillig, darüber zu murren,

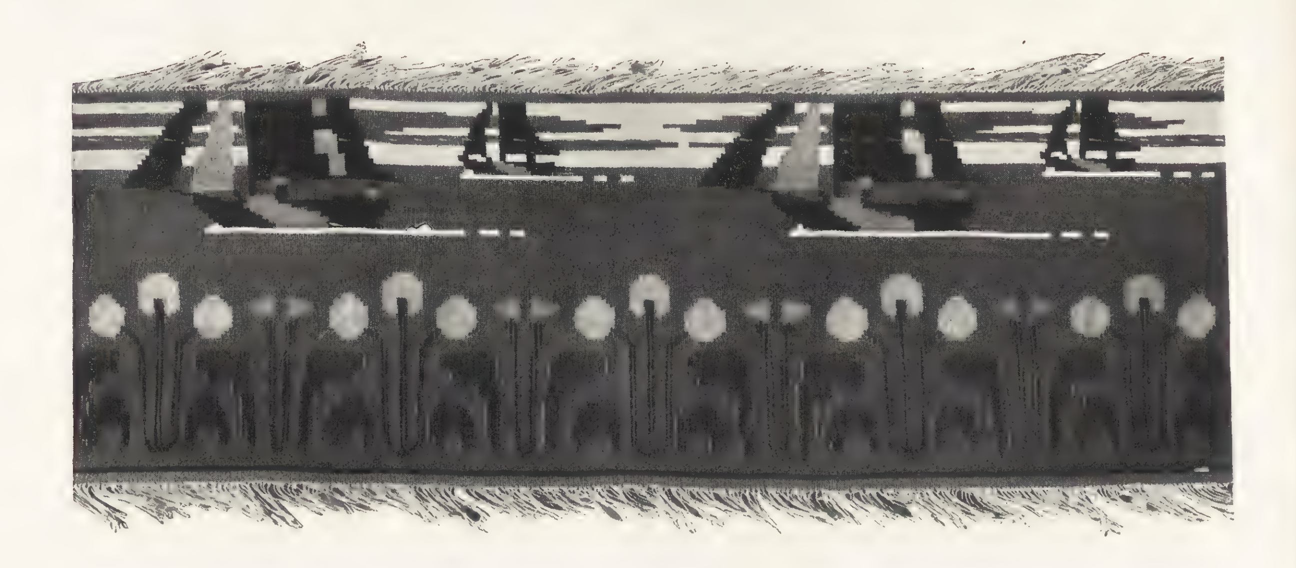
daß dessen Erscheinen sich etwas hinauszieht; aber ein provisorisches „Aussteller-Verzeichnis“ — also vorläufig ohne Inseraten-Anhang — war man gewiß allen schuldig: den Besuchern, den Ausstellern, der Presse und — sich selbst.

Ziemlich illusorisch sind die 75 Prozent Preis-Ermäßigung, welche die italienischen Bahnen innerhalb des Landes den Ausstellern nach und von Turin gewähren. Turin liegt so nahe der schweizer und französischen Grenze, daß der ersparte Betrag derart gering ist, daß der Umständlichkeit wegen wohl oft gar kein Gebrauch von der Vergünstigung gemacht wird. Dagegen hätte es dringend not gethan, daß man der geradezu empörenden Rückständigkeit des italienischen Durchgangs-Verkehrs aus Anlaß dieser Ausstellung einmal gründlich zu Leibe gerückt wäre. Es ist für Italien doch eine arge Blamage, daß man z. B. auf der Reise über den St. Gotthard, also auf der wichtigsten internationalen Zugangs-Route, in Mailand unter den ungünstigsten Umständen übernachten oder mindestens umsteigen muß, daß die Gepäck-Abfertigung auf der Rückreise nur bis Chiasso möglich ist und selbst dann nicht klappt, kurz, daß man überall unter Bummelei und Unzuverlässigkeit der Bahnen und ihrer Organe resp. der Rivalität zwischen Mailand und Turin zu leiden hat. Wenn in dieser Richtung nicht für schleunige Reformen gesorgt wird, kann das Turiner Komitee noch die allerunangenehmsten Erfahrungen inbezug auf den Besuch der Ausstellung machen. Und das wäre doch sehr zu bedauern; denn, um meine Eindrücke noch einmal zusammenzufassen: es ist doch viel geleistet worden in Turin, und Italien kann infolge dieser Ausstellung in neue Bahnen einlenken und einem kunstgewerblichen Aufschwung entgegensehen. Darum sind die großen Opfer, welche diese Ausstellung erforderte, nicht umsonst gebracht, sowohl vom speziell italienischen Standpunkte aus, als auch von dem der übrigen beteiligten Nationen. Hier ist ein Überblick über die große moderne Bewegung geboten, der allen, den führenden wie den geführten und den noch unthätig zuschauenden Völkern von bedeutsamer Wichtigkeit sein muß. Es muß den in den nächsten Heften der „Deutschen Kunst und Dekoration“ folgenden Einzel-Darstellungen vorbehalten bleiben, hierauf noch näher einzugehen. Diese Sonder-Hefte über die Turiner Ausstellung werden, so hoffe ich, ein überzeugendes Bild von der historischen Bedeutung dieses Unternehmens entwickeln, zumal sich an dieselben, ähnlich wie bei der Darmstädter Ausstellung, eine größere, geschlossene Publikation mit etwa 600 Illustrationen anschließen soll. — Deutschland darf mit seinem ideellen Erfolge in Turin vollauf zufrieden sein, es hat sich als die kunstgewerbliche Großmacht gezeigt, welche am meisten jungen Nachwuchs und frische Talente, am meisten Unternehmungs-Geist einzusetzen hat, und wenn sein Vorgang das aufstrebende Italien mit sich reißen wird auf der Bahn des Fortschrittes, so wird sich die Turiner Ausstellung trotz allem ein segensreiches Angedenken erwerben!

Darmstadt, anfangs Juli 1902.

Alexander Koch.





Professor Otto Eckmann. †

„BADENWEILER, 12. Juni 1902. Bis zuletzt bei klarem Bewußtsein, durch den Frühling zu neuen großen Ideen angeregt, ist Eckmann gestern morgen 11 Uhr nach langen Leiden sanft verschieden. Sein Arzt, Dr. FRŒNKEL."

Wahrlich ein schwerer Verlust ist es, der uns mit der Nachricht von dem Tode Otto Eckmann's gemeldet wurde, welche uns ein Freund unserer Zeitschrift mit obenstehender Depesche zukommen ließ. Ein Führer und Bahnbrecher ist mit diesem ausgezeichneten Künstler dahingegangen, dessen Name wie kaum ein anderer deutscher Name verbunden ist mit der Geschichte der neu erwachenden Erhebung Deutschlands in der angewandten und dekorativen Kunst. Und wenn es auch den Näherstehenden schon längst zur traurigen Gewißheit geworden war, daß Eckmann's Tage gezählt seien, so erfüllt uns nun die Kunde seines in Badenweiler am 11. Juni erfolgten Hinscheidens mit dem ganzen, erschütternden Gefühle eines tragischen Schicksals. In der Blüte der Manneskraft ergriff ihn die tückische Krankheit, und noch nicht 38 Jahre alt, erlosch das Leben eines Mannes, der sich die höchsten Ziele erwählt und mit einer bis zur Selbst-Aufopferung gesteigerten Thatkraft verfolgt hatte. Über seine letzten Stunden hat uns sein Arzt, Herr Dr. Frœnkel, in folgendem Briefe ein rührendes Bild entworfen:

„Eckmann kam am 11. April als schwerkranker Mann hierher. Den günstigen klimatischen Umständen und einer entsprechenden Behandlung ist es zu danken, daß der Kranke, der zu Hause wochenlang den blauen Himmel nicht mehr gesehen hat, sich noch einmal im Freien bewegen lassen konnte. Auf diesen täglichen Ausfahrten und von seiner die Landschaft in vollster Schönheit darbietenden Veranda aus trat er noch einmal in den innigsten Kontakt mit der Natur und ward so zu neuen Ideen und Arbeiten angeregt. Mehrere Skizzen aus dieser letzten Zeit liegen vor, die mich nicht daran zweifeln lassen, daß dieser große Neuerer auf kunstgewerblichem Gebiet, wäre er am Leben geblieben, in eine neue Phase seiner Entwickelung getreten und wieder zu dem Ausgangspunkt seiner künstlerischen Laufbahn, zur Landschaft, zurückgekehrt wäre. Am beredtesten spricht dafür die letzte leider unvollendete Skizze, deren Idee mir, als seinem letzten Vertrauten, der Künstler mitteilte, und die ich dann in einer Nacht an seinem Kranken-Bette niederschrieb, um sie ihm und mir festzuhalten: „Die weißen Blüten

der Wiesen, Sauerampfer, Schierling, Wiesenschaumkraut, sie gehen allmählich über in die roten Apfel-Blüten der Bäume und diese in die kleinen weißen Wölkchen am Firmament: so ist ausgegossen über Himmel und Erde, von dieser hinaufreichend in welligen Linien ein einzig großes Blüten-Meer des Frühlings". Die Freude an dieser Idee war bei dem Künstler so groß, daß er jede einigermaßen erträgliche Stunde dazu benutzte, um sie mit weißer und roter Kreide festzuhalten, und die Dankbarkeit für mein Verständnis so lebhaft, daß er diese bewußterweise letzte Arbeit für mich noch vor seinem Tode rasch fertig machen wollte. Eine jähe Verschlimmerung hat ihn verhindert, ein Werk auszuführen, das mehr als eine Allegorie, eine Landschaft geworden wäre, die nur ein solcher Interpret der Natur, wie Eckmann, schaffen konnte. Bewußt und heldenhaft ist Eckmann gestorben, getröstet in all seiner Bescheidenheit durch das Selbstbewußtsein des großen Mannes, der da wußte, daß und was von ihm übrig bleibt. In der ersten Zeit seines hiesigen Aufenthaltes kamen zwei große Rollen aus Paris. Er vermutete darin zurückgesandte Skizzen der Pariser Welt-Ausstellung, auf die er ja bekanntlich nicht gut zu sprechen war, und verbot seiner treuen Pflegerin und Begleiterin, der Mutter seiner in Heidelberg krank liegenden Gattin, die Rollen zu öffnen, um sich erneuten Ärger zu ersparen. Und nun nach seinem Tode finden seine Angehörigen in jenen Rollen das Diplom zur goldenen und silbernen Medaille, und damit eine letzte Anerkennung, an die der Künstler nicht geglaubt hatte, trotzdem ihm von einigen Seiten dazu gratuliert worden war. Eckmann ist in den Siehlen gestorben, aber was vom ärztlichen und allgemein menschlichen Gesichtspunkte noch wichtiger ist, er hat seine ganze große Aufgabe als Kranker gelöst. Die ersten Erscheinungen seiner Erkrankung fallen noch in die Münchener Zeit des Jahres 1894."

Auf allen Gebieten des Kunstgewerbes hat er mit neuen Ideen befruchtend eingegriffen, auf allen Gebieten hinterläßt er Werke und Versuche, die als Dokumente einer wichtigsten Entwickelungs-Epoche historische Bedeutung gewinnen müssen.

Die „Deutsche Kunst und Dekoration" betrauert an seiner Bahre einen Mitarbeiter, der fast vom ersten Tage an eifrig mitgewirkt hat an der Lösung all' der hohen Aufgaben, welche wir uns gestellt, der erkannte und betonte, daß das Schaffen der Künstler ohne die Hilfe eines weitverbreiteten, zielbewußt gesteuerten Litteratur-Organes nicht zur vollen Geltung kommen könnte, und der unserer Zeitschrift ein treuer Freund geblieben ist bis zum Tode. Noch im Frühling dieses Jahres schrieb er an den Herausgeber ganz im Gefühle, daß seine schöpferische Kraft troß aller Leiden noch nicht erlahmt sei: „Ich würde sehr gern einmal wieder ein Heft bei Ihnen erscheinen lassen, wenn ich nicht vorläufig meiner angegriffenen Gesundheit wegen auf jede irgendwie zu vermeidende Korrespondenz verzichten müßte. Ich hoffe, daß sich im Laufe des Sommers Gelegenheit bieten wird, auf das Thema zurückzukommen".

Otto Eckmannn hat den ersten Umschlag für unsere Zeitschrift gezeichnet, der seiner bedeutungsvollen Symbolik wegen geradezu wie ein Wahrzeichen des neuen Künstler-Geistes in den Gewerben gewirkt hat. Eckmann stand auch gewissermaßen im Mittelpunkte des ersten Heftes (Oktober 1897) unserer neugegründeten Monatsschrift, indem derselbe neben dem Buchschmucke von seiner Hand und den Reproduktionen seiner wundervollen Scherrebeker Webereien als dominierende Note den berühmten Wand-Teppich „Wald-Teich" in farbiger Wiedergabe brachte, der damals die erste kunstgewerbliche Abteilung im Münchener Glas-Palaste schmückte. Dann folgte im April-Hefte 1900 als „Sonder-Publikation" eine umfangreiche Gesamt-Übersicht über das ganze Schaffen des damals auf der Höhe seines Könnens und Ruhmes stehenden Meisters. Sein Bedeutendstes hat er vielleicht im Flächen-Ornament gegeben: in der

Tapete — seine von Engelhard in Mannheim gedruckten Tapeten waren bekanntlich zum ersten Male auf der kleinen „Darmstädter Ausstellung von 1898" in der Anwendung zu sehen — im Teppich- und Schablonen-Muster sowie im Buchschmuck. Seine von Rudhard in den Handel gebrachte Schrift ist und bleibt ein Ereignis. Allein seine besten Metall-Arbeiten, insbesondere seine Beleuchtungs-Körper und seine reifsten Möbel, so die für das Arbeits-Kabinet des Großherzogs von Hessen sind nicht minder entscheidend gewesen für die Entwickelung der neuen Kunst-Weise, zu deren Urhebern er gehört.

Es darf an dieser Stelle darauf verzichtet werden, eine Lebens- und Entwickelungs-Geschichte des 1864 zu Hamburg geborenen Künstlers zu entwerfen. In unserem „Eckmann-Hefte" vom April 1900 hat dies Dr. Ernst Zimmermann auf Grund persönlicher Mitteilungen des nun Dahingeschiedenen in so fesselnder Weise gethan, daß wir uns jetzt darauf beschränken dürfen, nach dort zu verweisen. Dort tritt er uns auch als der tiefempfindende, stets mit ernsten Problemen beschäftigte, geistvolle Mensch entgegen, als welcher er seinen Freunden so viel war, und andererseits als der sarkastische Humorist und satirische Spötter über alles Klein-philiströse. Eckmann ist, wie so viele unserer stilbildenden Meister, von der pleinairistischen Landschafts-Malerei ausgegangen. Als solchen lernte man ihn kennen auf den Münchener Ausstellungen Anfangs der 90er Jahre — und er trat da gleich stark hervor aus dem Chor des modernen Durchschnitts. Die Meisten ärgerten sich über ihn; andere erklärten ihn für ein Genie. Und für diese Ansicht schien es zu sprechen, daß er so viele Wandlungen durchmachte, das er heute verhöhnte, was er gestern noch vergötterte, und daß er am Ende aller dieser oft gewaltsamen Metamorphosen endlich vom konsequenten Naturalisten zum Symboliker geworden war. Damals stellte er denn auch sein malerisches Hauptwerk aus, das vierteilige Gemälde „Die vier Lebens-Alter". Von hier und von seinen etwa gleichzeitigen Holz-Schnitten und Buch-Zierraten der „Jugend" und des „Pan" zum Ornament war nur ein Schritt. Eckmann that ihn sofort, vielleicht gab das Studium der klassischen Japaner, in welches ihn Justus Brinckmann einführte, den direkten Anstoß, und so kam es, daß er bei jener historischen Ausstellung im Münchener Glas-Palaste von 1897 unter den Allerersten erschien, die das deutsche Kunstgewerbe wieder mit schöpferischen Ideen befruchten wollten. Und wenn man heute sein Lebens-Werk überblickt, so drängt sich die Überzeugung auf, daß das, was er damals in der ersten, feurigen Begeisterung schuf, sein Höchstes und Bestes war und blieb: jene Scherrebeker Teppiche, jene wuchtigen Metall-Schöpfungen, seine ewig dauernde Schrift und jene wunderbare Fülle von Flächen-Dekors. Jedenfalls hat er damit Schule gemacht, mehr als irgend ein anderer; und wenn er selbst wohl auch im allgemeinen sehr wenig Freude gehabt haben wird an den zahllosen Nachahmern und Nachtretern, so muß es ihm doch eine gewisse Genugthuung gewährt haben, festzustellen, daß seine Ideen und Prinzipien im Gewerbe festen Fuß zu fassen begannen. Er hat seinen Namen mit fester Hand in das Buch unserer künstlerischen Zeit-Geschichte eingeschrieben.



INTERNAT. KUNST-AUSSTELLUNG TURIN 1902.



V. JAHRG. HEFT 11. AUGUST 1902. EINZELPREIS M. 2.50.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT VON ALEXANDER KOCH.

INHALTS-VERZEICHNISS.

VERLAGS-ANSTALT • ALEXANDER KOCH • DARMSTADT.

Jährl. 12 Hefte: M. 24—; Ausld. M. 26.—. Abgabe nur halbjährl.: Okt.—März; April—Sept.



Holland und die groß-deutsche Kultur.

»Formen kommen und verschwinden:
Irdisches dem Ewigen gesellt«. ALBERT VERWEY.

Als der Deutsche Kaiser jüngst die grossen Herren der amerikanischen Presse den kommandierenden Generälen der deutschen Armee gleichstellte, da wunderten sich viele; denn es war bisher nichts davon bekannt gewesen, dass der Kaiser die deutsche Publizistik auch nur halb so hoch einschätze. Ja es musste geradezu so erscheinen, als wollte der Monarch, indem er der Presse der neuen Welt eine solch ausserordentliche Machtstellung zuwies, zugleich auch zu verstehen geben, dass er die deutsche für weniger hochgebietend erachte, dass er sie eher als ein wenig subaltern ansähe. Ein General soll eine gewaltige Heeres-Säule voranführen, er soll ihr Ziel und Marsch-Route angeben und befehlen. Ob die deutschen Publizisten — ich meine natürlich nur die entscheidenden Besten bis hoch und höchst hinauf in die Litteratur und ihre Geschichte — ob sich diese wohl alle einer solchen Machtvollkommenheit und Würde bewusst waren? Ob es ihnen wohl stets als die erste und nächste Pflicht erschien, zu kommandieren und jene ungeheuren Heeres-Säulen, welche die kulturelle Macht eines Volkes, einer Rasse bilden, zu neuen Zielen zu führen, oder doch nur eine von ihnen? Die Geschichte lehrt, dass ihnen ein grosses Gezänke um Kleines gewöhnlich angelegener und lieber war. — Jetzt aber wird es anders! So ruft man uns zu. Allein man kann seinen Glauben an solchen Umschwung nur mühsam aufrecht halten, wenn man betrachtet, wie unser Schrifttum schon wieder gleichgültig oder mit jener ihm eigentümlichen sittenrichterlichen und noch ein wenig schulmeisterlichen Krittelei an der nicht eben unbedeutenden Aufgabe vorübereifert, welche



HOLLÄNDISCHE BUCH-GEWERBE-ABTEILUNG. *Leder-Einbände. Vergl. Seite 530—532.*

ihm die *Turiner Ausstellung* von 1902 gestellt hat. Ich will nicht bestreiten, dass man die *Thatsachen* richtig erfasste. Überall wurde betont, dass es allein den deutschen, holländischen, schottischen und etwa noch amerikanischen Gruppen zu danken sei, wenn diese etwas überraschend inszenierte Ausstellung mehr geworden ist, als ein bunter, lärmender italienischer Jahrmarkt, nämlich ein *europäisches* Ereignis. Jedoch es war zu erwarten, dass auch diese Aufzählungen, alle diese wackeren Handlanger-Dienste zusammengefasst würden, dass man die Gelegenheit wahrnähme, neue, weitere Richt-Zeichen aufzupflanzen und so, die Entwickelung tiefer verstehend, in gewisse grosse Machtfragen, selbst ein Mächtiger, eingreife. Es glaubt ja niemand mehr das »l'art pour l'art«; man darf es schon wagen, eine höchst merkwürdige Wahrnehmung festzustellen, die sich bei der Besichtigung dieser Ausstellung fast unabweisbar aufdrängte: nämlich die hier zum ersten Mal auffallende *Verschiebung des kulturellen Gleichgewichtes im europäischen Völker-Konzerte.* Ich weiss die Einwände, welche man von vornherein erheben wird: Es fehlten viele aus England. Wohl, wir kennen sie: zwei oder drei Baumeister, zwei oder drei Bildhauer, Maler, Graphiker. Aber können diese feinen, geschmackvollen Leute in irgend einem Punkte etwas daran ändern, dass England *zurück* schaut, dass es die volle Blüte seines höheren Lebens in seiner Vergangenheit sucht, fühlt und kennt, dass es sich nicht mehr zutraut, etwas *darüber hinaus* zu finden, zu schaffen, ja nur zu wollen, dass es immer *zurück* blickt? Alles, was wir hier sehen, alles von Morris, Walter Crane, Webb, Townshend, Brangwyn, Ashbee, Voysey — diese am wenigsten —, die Bücher aus Kelmskott: alles das blickt *zurück,* wenn auch die Urheber zu stolz waren, nur direkt nachzuahmen. Der Nachwuchs fehlt! Man blättere alle Bände der englischen Revuen durch und suche junge Kraft in England, man lese alle Dichtungen *nach* Wilde und Dawson, man versenke seinen Blick in alle Bilder *nach* Watts und in alle Zeichnungen *nach* Beardsley: Wo ist Nachwuchs, d. h. mehr als glückliches Einzel-Talent, mehr als »Romantik«, mehr als »Praeraffaelismus«? Wo leuchten jene »sibyllinischen Zeichen« der Jugend, von denen einmal Stefan George sprach, die eine *wahrhaftige* Wiedergeburt ankündigen, die mehr ist als »Renaissance«, mehr als ein »Wieder-Aufleben«: nämlich ein *»neues Leben«,* d. h. organisches Emporwollen von elementarer Gewalt da und dort, oben und unten und aus allen Quellen und Wurzeln des Volks-Ganzen. — ? — Es fehlen viele *Franzosen* und *Belgier.* — Ich frage: wer ausser Plumet und van de Velde? — Die übrigen Völker der lateinischen Familie kommen längst nicht mehr in Betracht, ausgenommen *Italien,* in dessen oberen Provinzen

das immer stark gewesene germanische Blut erwacht. Man kann und wagt dort aber im Allgemeinen nicht mehr, als den Deutschen und den Parisern mit übereilten, unverstandenen Nachahmungen Gefolgschaft zu leisten. *Ungarn* steht etwas höher und selbstbewusster, aber noch unklar und zögernd, *Amerika*, das von unverbrauchter Kraft strotzende »Land der Zukunft«, ist noch ganz bar jeder *innerlichen* Befruchtung, hier weht noch keines Gottes Odem, hier ist alles noch »vorläufig«. *Japan* prunkt mit altem Gut und kopiert sich selbst, aber schlecht natürlich, für europäischen Export. Wer die Entwickelung aller dieser Völker genau verfolgt hat, der *kann* gar nicht leugnen, dass das Bild, welches die Turiner Ausstellung von ihnen entwirft, trotz einiger Lücken, genau zutrifft.

Geister, deren geheimnisvoll waltende Hände *neue Grundlagen* legen, die manifestieren sich, da die Slaven noch nicht in diesen Kreis getreten sind und hier auch fehlen, nur bei den Völkern germanischen Stammes im engeren Sinne, d. h. bei den Deutschen, vielleicht auch schon bei den Skandinaven, sicher aber bei den *Holländern*.



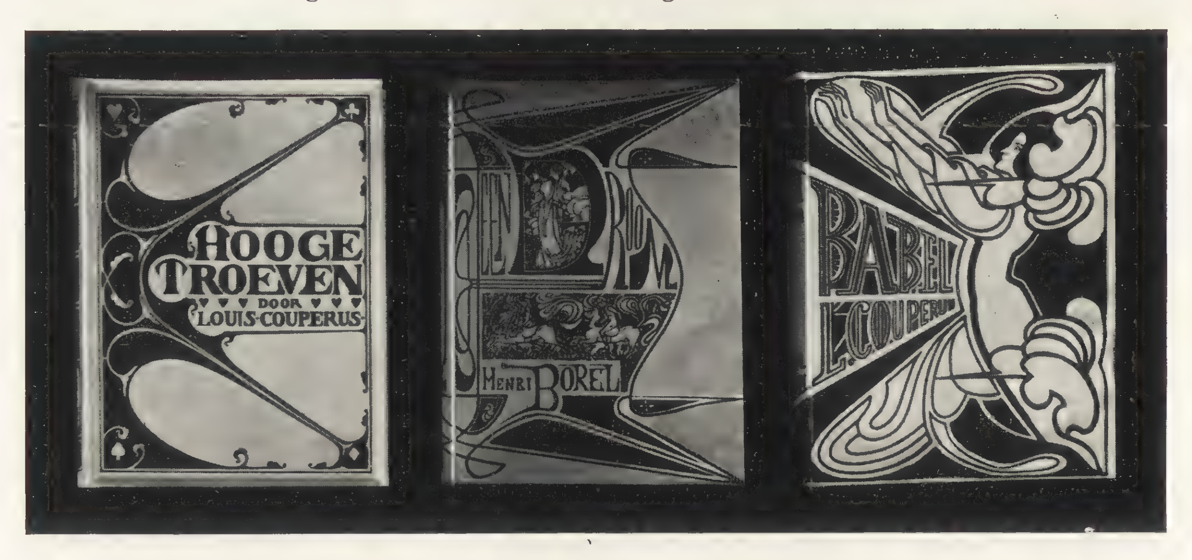
JAN TOOROP. *Plakat.*
AUSGEFÜHRT VON LANKHOUT & CO.—HAAG.



JAN TOOROP—KATWYK. *Plakat.*

Es wäre doch der Mühe wert gewesen, das recht eindringlich hervorzukehren, ohne freilich dabei der gebotenen Ehrfurcht vor den grossen alten Kulturen Englands und Frankreichs zu vergessen; ohne zu vergessen, dass wider alles Erwarten und Beispiel wirklich nun »*kommandierende Generäle*« an die Spitze der Heerscharen deutschen Geistes treten müssen, wenn aus ihrem Drängen, Wollen und Können eine grosse *Einheit* werden soll, eine Kultur, eine »gross-deutsche« Kultur: denn die zufälligen Grenzen des deutschen Reiches sind *dieser* Macht keine Grenzen. Wir sind wirklich über Bismarck hinaus. Und ferner bot sich hier auch die Erkenntnis, wie sich eine *Vereinigung* des kulturellen Lebens dieser germanischen Völker durch ihre Kunst ankündigt, gerade in dem Augenblicke, wo sie auch danach trachten müssen, politisch zusammenzustehen, wenn anders das Ziel ihrer Rasse erreicht werden soll.

Holland ist *deutsches* Land. Wir wussten es nie so gewiss als heute, wo das gewaltige Wett-Ringen der grossen Mächte und eine neue Teilung der Erde begonnen hat und

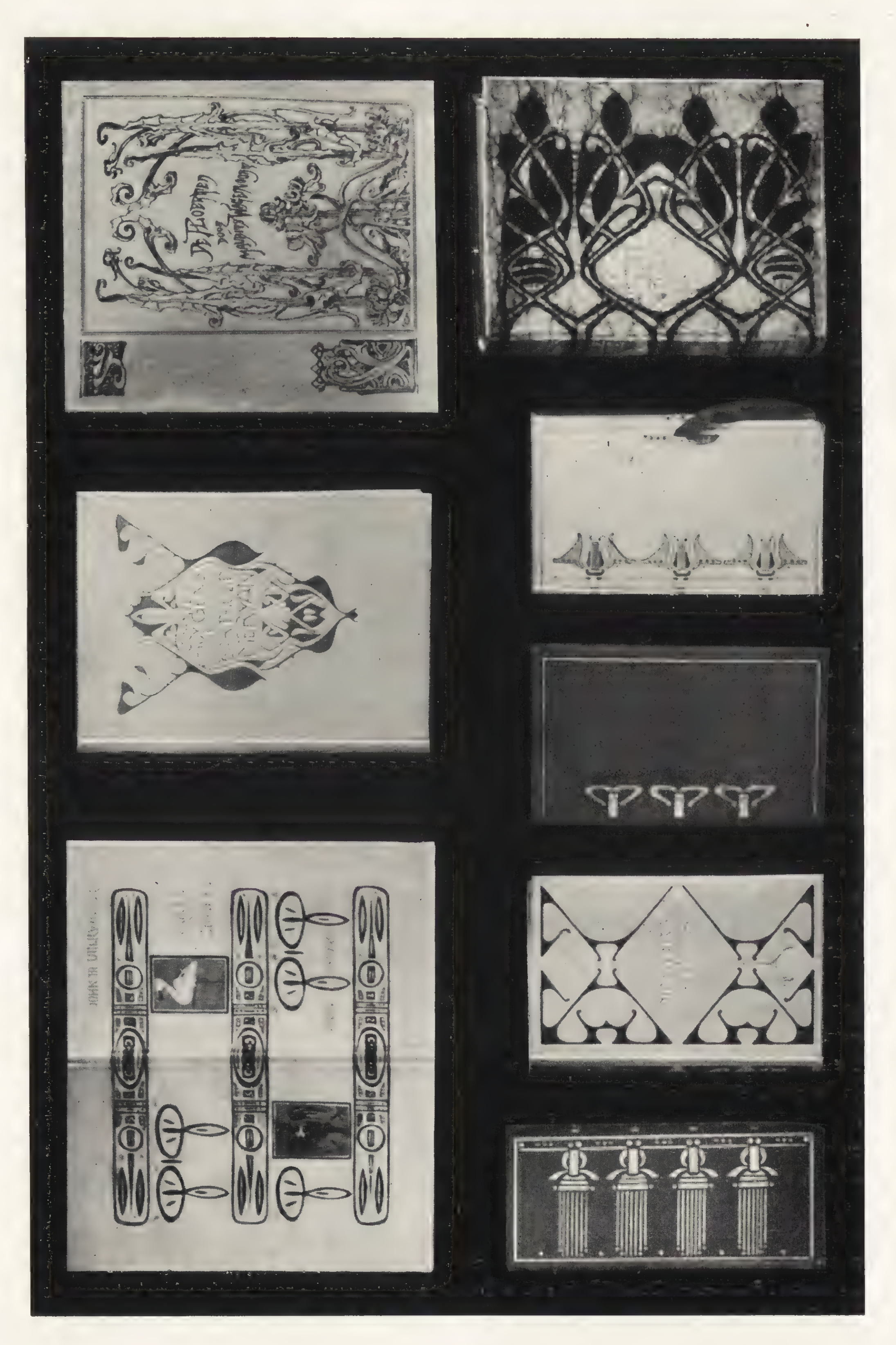


HOLLÄNDISCHE BUCH-GEWERBE-ABTEILUNG IN TURIN. *Leder-Einbände von Lion Cachet u. a.*

den Völkern neue Entwickelungs-Gesetze und neue ungeheure Aufgaben auferlegt. Davor verschwinden die kleinen Vorurteile und Gezänke, welche trennten so lange Europa, die kleine Halb-Insel am asiatischen Kontinente, sich »die Welt« dünkte. Die Turiner Ausstellung bezeugt uns nun, dass diese Annäherung bei den führenden Geistern Hollands und Deutschlands schon ganz offenbar ist: sie reichen sich die Hände. Um von *Wegerif* zu Behrens, von *Berlage* zu Läuger zu kommen, bedarf es keiner Brücken, und die deutschen Dichter unseres Sinnes sind der Bruderschaft mit den holländischen Sängern gewiss und sind stolz darauf, mit Männern wie *Albert Verwey* eines Wegs zu gehen.

Hier in Turin ist es den allzulang feindselig von einander abgewendeten Brüdern wieder bewusst geworden, dass sie *eines Stammes* und *eines Willens* sind, dass der göttliche Geist, welcher dereinst im christlichen Zeitalter die gotische Kunst als sein sichtbares Haus ihnen beiden auferrichtete — jene Gotik, die trotz der gemeinsamen Schwibbogen doch anders ist, als die französische — dass der in ihnen auf's neue wirksam wird, und dass sie beide unter seinem Fittig wohnen und bauen. Es wird ein anderes Werk sein, als das der Gotik, das nun entstehen soll, aber ob es darum weniger religiöser Art sei, das sei in Frage gestellt. Nicht umsonst ruht in einem Schreine der Tempel-Halle von Behrens der »Zarathustra« in Kleinodien und weihevollen Zeichen gefasst, nicht umsonst bekennen sich so viele der Besten unter den Holländern zu einem religiösen Leben, das man gemeinhin als »Mystik« nur oberflächlich zu kennzeichnen liebt, nicht umsonst umfangen uns in dem ernsten Gemache von *Christ. Wegerif,* welches *J. B. Uiterwijk & Co.* hier ausgestellt haben, die feierlichen Gemälde von *Frans Stamkart:* jene Hymnen an das Licht, an das schaffende, heilige Licht, die zwischen den Säulen hervor schweben mit dem trostreichen, milden Klange der einst den heiligen Schildereien von der Geburt des Herrn die fromme Ehrfurcht der Seelen erzwang. Nicht umsonst müssen wir uns in der dämmernden Majolika-Halle von Kreis wehren gegen den Gedanken, dass dieser Künstler, wenn er sich und seinen Weg einmal gefunden, profanem Thun allein sich widmen würde, und nicht umsonst sträuben wir uns gegen die Zumutung, dass diese hieratisch geformten Becken, Leuchter und Schalen aus gehämmertem Kupfer, die uns gleichfalls von *Uiterwijk & Co.* gezeigt werden, zu anderem dienlich sein dürften als zur Begehung heiliger Tage: *welcher* Tage, *welcher* Heiligen?

Gewiss: nicht *alles,* was Holländer und Deutsche hier aufgebaut haben, legt uns diese Erwägungen nahe. Ganz gewiss nicht! Aber diejenigen Werke, welche uns mit befehlshaberischer Wucht dazu zwingen, sind auch

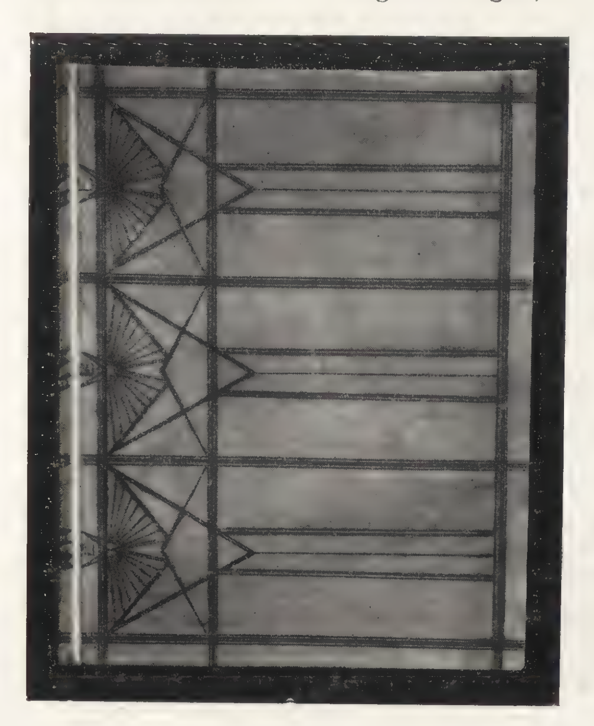


HOLLÄNDISCHE BUCH-GEWERBE-ABTEILUNG IN TURIN. LEDER-EINBÄNDE
VON LION CACHET, LOUBER JR., SMITS, LAUWERIKS, NIEUWENHUIS U. A.



HOLLÄNDISCHE BUCH-GEWERBE-ABTEILUNG IN TURIN. *Leder-Einbände.*

diejenigen, welche sich in den Formen, »rein-künstlerisch« wie man früher sagte, als die Richtung gebenden, vordersten darstellen. In der holländischen Abteilung ist dies ohne Zweifel der von *Uiterwijk & Co.* ausgeführte, von *Wegerif* entworfene Saal. Die Abbildungen entlasten uns wohl von der Pflicht peinlichen Aufzählens der Einzelheiten. Wir bemerken nur, dass die wundervollen Batiks der Kissen und des Wand-Schirmes von der Gattin des Meisters, Frau *Agathe Wegerif—*



HOLLÄND. BUCH-GEWERBE-ABTLG. *Pergament-Einband.*

Gravestein geschaffen wurden, welche zu *Apeldoorn* in einer eigenen Anstalt die Herstellung von Batiks leitet. Man darf nicht unterschätzen, dass dieser Raum ganz hervorgegangen ist aus der heimatlichen Art des Wohnens und dass er dennoch eines neuen Lebens so voll ist! Eine übermässig geputzte Turiner Dame, welche mit mir eingetreten war, flüsterte spöttisch etwas von einer »holländischen Küche« und verschwand heftig duftend. Darin hatte sie recht: der Raum ist holländisch, er verleugnet nicht, dass der Raum des Herdes von je dem Holländer als das Heiligtum und die Mitte seines Hauses galt. Aber wie hat der Künstler dieses Empfinden weiter gedeutet und durch verfeinernde Gestaltung mit der erhöhten Kultur des modernen Lebens wieder in Einklang gesetzt! Hier ist Tradition, hier ist aber auch Können; hier ist Nützlichkeit, hier ist aber auch Schönheit. Damit — so dächte ich — ist genug gethan. Es spricht sehr *für* diese Kunst und *für* diese Künstler, dass die Italiener aus dem »Durchschnitt« und alle in modischen Nichtigkeiten aufgehenden Verfalls-Völker hier jene Phantastik und jenen die Sinne hitzig bestürmenden Schmuck vermissen, dessen Heimat Paris ist und der in lächerlichen, provinzialen Nachahmungen die italienische und belgische Sektion der Turiner Ausstellung zu einem Ort der Qual macht.

Es ist vornehm, zu betonen, dass man Tradition hat; aber es ist nicht sehr vornehm,

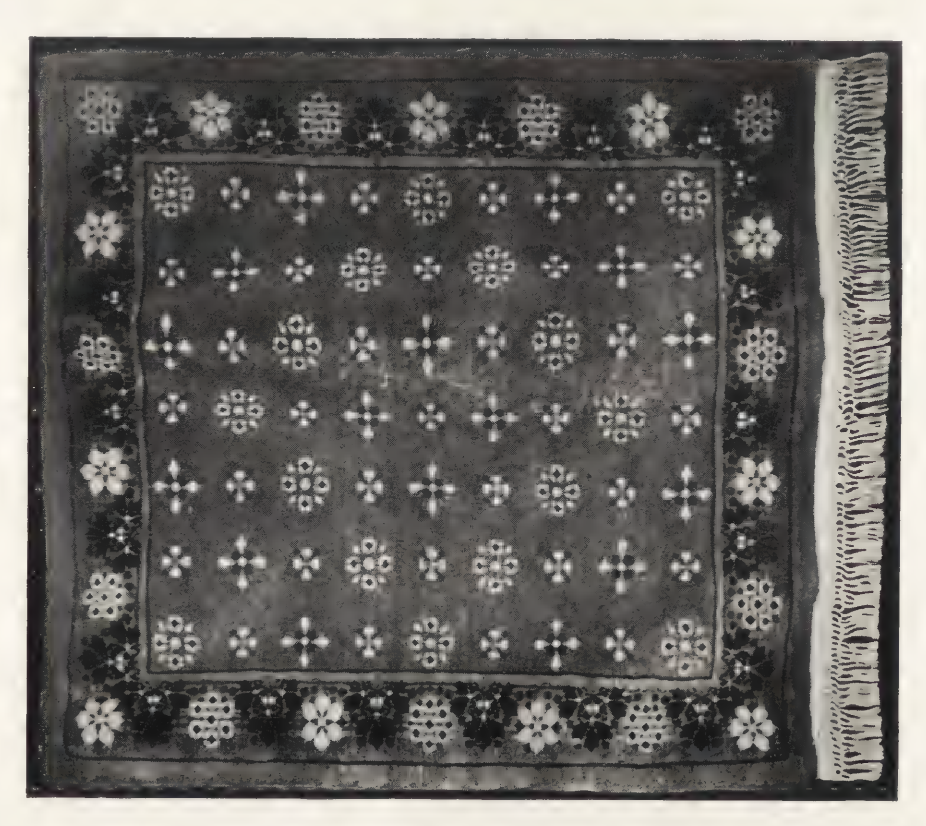
zu betonen, dass man viel kann. Hiernach orientiert zeigen die holländischen Wohn-Räume feinen Takt und das verleiht uns das Gefühl hochgesinnter Lebensführung bei ihren Urhebern. Das muss vor allem gesagt werden, denn das gibt den wieder zusammenfliessenden Bruder-Strömen Richtung. Dessen ungeachtet braucht das einzelkünstlerische Verdienst nicht verschwiegen zu werden, denn es ist ja das zuverlässigste Beweis-Mittel. Wir bewundern die köstlichen Teppiche und Vasen von *Colenbrander,* welche die *Königl. Deventer Teppich-Fabrik* und die Manufaktur von *Rozenburg* zur Ausführung gebracht haben; wir freuen uns auch im Einfachsten noch einen grossen Zug zu finden: in den schlichten Geschirren von *Delft* und *Rozenburg,* den Teppichen von *Stevens & S.* in dem herben Metall-Gerät eines *Ysenlöffel,* in den Gemächern, welche *Berlage, J. R. Hillen* und *Pool junior* zu Urhebern haben, und in den wunderbaren Gres-Figürchen eines *Mendez da Costa.* Woher kommt es wohl, dass diese unscheinbaren Statuetten, Bildnisse von Bettlerinnen und lächerlichen Tieren, uns ergreifen und erheben? Wäre das denkbar, wenn nicht ein tieferer, geistiger Unterstrom aus ihnen sein geheimnisvolles Raunen vernehmen liess? Und wem entginge dies vor den plastischen Gebilden eines *Zyl,* die so ganz voll sind einer geistigen, herben Schönheit, und über den Büchern von *Veldheer, Toorop, Thorn-Prikker* u. a. mit ihren seltsamen Zierraten? Und dass die staatlichen Manufakturen und Museen diesem Streben fördernd beistehen, ist nicht das letzte Moment, das uns Hochachtung vor den Holländern abnötigen kann! — »Diese Zivilisation — hat ein einzig dastehendes Verdienst: Sie ist gesund; die Menschen, welche in ihr leben, haben diejenige Gabe, welche uns am meisten fehlt, Weisheit, und eine Belohnung, welche wir nicht mehr verdient, Zufriedenheit«. So spricht *Hippolyt Taine* von Holland im I. Bande seiner »Philosophie der Kunst«, welche uns nun in der vortrefflichen Übertragung *Ernst Hardt's* gegeben worden ist. Ihm, dem grossen Franzosen, ist es auch nicht entgangen, wohin der Marsch dieses starken, wohlausgerüsteten Stammes führt. Er sagt im anderen Kapitel: »Eine Rasse, mit einem dem der lateinischen Völker ganz entgegengesetzten Schaffens-Geiste, erringt sich nach und neben ihnen seinen Platz in der Welt«. — Wohl dachte er dabei zuerst an die Vergangenheit, an das Zeitalter Rembrandt's, allein er schloss die Möglichkeit nicht aus, dass es wieder einmal so



J. THORN-PRIKKER—HAAG. *Plakat.*

werden könne und in einem noch entscheidenderen Maße als ehedem. —

Ist diese Zeit nun angebrochen? — Ja! Wir dürfen nicht zögern, dies zu bekennen, und wir dürfen noch weniger zögern, uns durch Zusammenschluss so stark als möglich zu machen, um in breiter Front den gewaltigen Vormarsch anzutreten, um die erhabene Aufgabe zu lösen, die unserer Rasse zufällt, nicht allein um ihrer selbst willen, sondern auch als ein ehrenvollster Tribut an das grosse Ganze der Welt-Kultur, als freigewordenen Erben der bewunderungswürdigen lateinischen und angelsächsischen Völker, die das ihrige reich und herrlich gethan haben. Unser Zutrauen, solches zu vollbringen, wächst, sobald wir uns als *Einheit* fühlen mit *Jung-Holland.* Mit ernster, innerlicher Kraft tritt es stärkend auf die Seite unserer *positiven* Geister und hilft diesen ultra-borussische und ultra-bajuvarische Barbarei und die Einflüsse der tändelnden Verderbnis Wien's überwältigen. Und das ist nötig! — Wir wissen, dass nach uns die »neue Welt«, *Amerika,* auf den Plan treten wird. Wollen wir uns vor dem Richter-Stuhle der Welt-Geschichte einst sagen lassen, dass wir diesem weniger gaben, als wir von jenen Herrscher-Völkern des älteren Europa empfingen? Man muss gestehen, dass der Kaiser alle Ursache hat, »kommandierende Generale« im Schrifttum zu verlangen, welche den deutschen Nationen die Marsch-Ziele enthüllen, denn es ist der Zeitpunkt nahe gerückt, wo die »politischen« und die »geistigen« Werte sich zu Machtfragen von secularer Bedeutung verschmelzen und verdichten. Dass dies in Holland und in Deutschland von den führenden Geistern in gleicher Weise verstanden werde, dazu ein weniges beizutragen, schien uns eine vornehmste Pflicht! . . . . . GEORG FUCHS.



MANUFAKTUR »WERKLUST«, W. STEVENS & ZONEN—ROTTERDAM. *Mohair, handgeknüpfter Teppich.*



2 TASCHEN-TÜCHER UND KISSEN MIT BATIKS. AUS DEM LABORATORIUM DES HOLLÄND. KOLONIAL-MUSEUMS—AMSTERDAM. KISSEN UNTEN RECHTS VON N. HINGST DE CLERCY—AMSTERDAM.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

HALLE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF. TEPPICHE VON DER KÖNIGL. TEPPICH-FABRIK IN DEVENTER NACH ENTWURF VON COLENBRANDER.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

HALLE. KAMIN-PARTIE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

HALLE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF. WAND-
SCHIRM MIT BATIKS VON FRAU WEGERIF-GRAVESTEIN.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG. HALLE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

ECK-PARTIE AUS DER HALLE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF. BATIKS VON FRAU WEGERIF-GRAVESTEIN.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

UHR UND SESSEL AUS DER HALLE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



HET BINNENHUIS—AMSTERDAM.

SCHREIB-TISCH NACH ENTWURF VON H. P. BERLAGE—AMSTERDAM.
KAMIN NACH ENTWURF VON JAC. VAN DEN BOSCH—AMSTERDAM.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. A. POOL JUN.—ZALTBOMMEL.

UNTER MITWIRKUNG VON K. SLUYTERMAN—'sGRAVENHAGE. PARTIE AUS DEM SCHLAF-ZIMMER. ✪ WASCH-TISCH UND NACHT-TISCHE. LAMPEN IN KUPFER.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. A. POOL JUN.—ZALTBOMMEL.

UNTER MITWIRKUNG VON K. SLUYTERMAN—'sGRAVENHAGE. SCHLAFZIMMER. TEPPICH AUS DER »'sGRAVENHAGE'SCHE SMYRNA-FABRIK«.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. B. HILLEN—AMSTERDAM. SPEISE-ZIMMER.



H. NIEUWENHUIS & LION—CACHET.

STÜHLE UND SESSEL. AUSGEFÜHRT VON E. J. VAN WISSELINGH & CO.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.

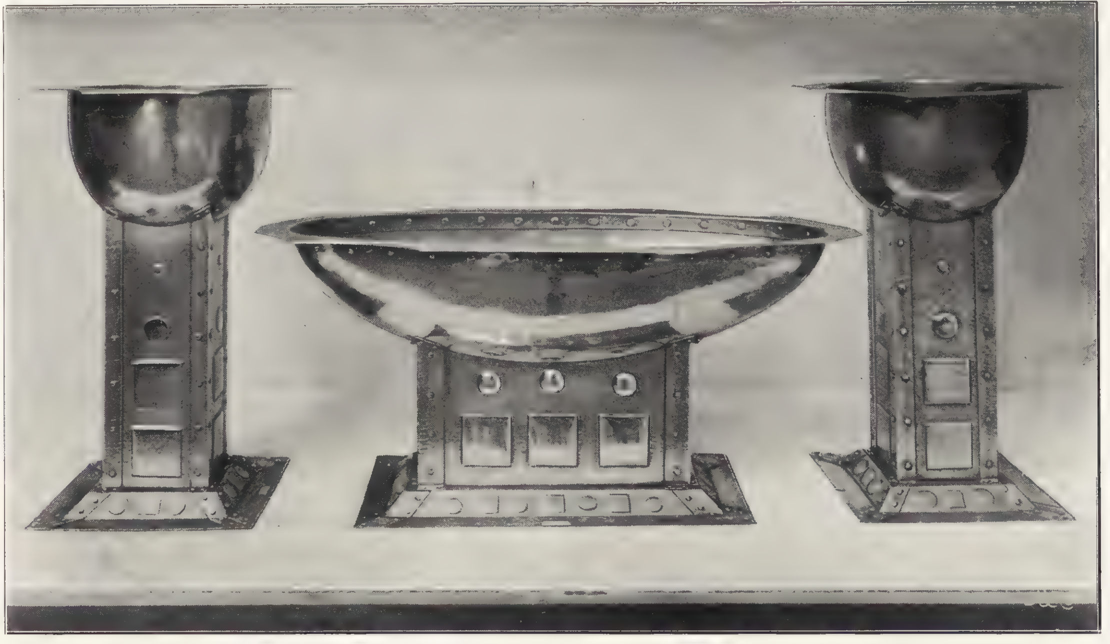




J. A. POOL JUN.—ZALTBOMMEL. UNTER MITWIRKUNG VON K. SLUYTERMAN—'sGRAVENHAGE. SCHRÄNKE AUS DEM SCHLAF-ZIMMER.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG. VITRINE MIT METALL-ARBEITEN.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG. METALL-GEGENSTÄNDE AUS NEBENSTEHENDER VITRINE.



F. COLENBRANDER. FAYENCEN. AUSGEF. IN DER KGL. MANUFAKTUR ROZENBURG.



ADOLF LE COMTE—DELFT. PORZELLAN-MOSAIK VON JOOST THOOFT & LABOUCHÈRE—DELFT.





ADOLF LE COMTE—DELFT. PORZELLAN-MOSAIK VON JOOST THOOFT & LABOUCHÈRE—DELFT.





HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG DER TURINER AUSSTELLUNG. ✿ CHAMAELEON UND EULE IN ELFENBEIN GESCHNITZT. EULE LINKS IN GRÈS (STEINGUT) VON MENDEZ DA COSTA.



KERAMISCHE ABTEILUNG DER SEKTION »HOLLAND«.
SUPPEN-TERRINE UND VASEN AUS PORZELLAN.



HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG FÜR KERAMIK: PORZELLAN-VASEN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELEUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



ZYL, BILDHAUER, AMSTERDAM. BRONZE-PLATTEN. TURINER AUSSTELLUNG 1902.



DELFTER GEBRAUCHS-PORZELLANE. TURINER AUSSTELLUNG 1902.



JOSEF MENDEZ DA COSTA—AMSTERDAM. FIGÜRCHEN IN GRÈS (STEINGUT). HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG DER TURINER AUSSTELLUNG 1902.





JOSEF MENDEZ DA COSTA—AMSTERDAM. FIGÜRCHEN AUS STEINGUT:
KAMEEL, AFFE, JAVANISCHE TÄNZERINNEN, ALTE BETTLERIN. ☆



J. TH. UITERWIJK & CO.—IM HAAG. GERÄTE FÜR SCHREIB- UND FRÜHSTÜCKS-TISCH AUS KUPFER, SILBER U. FAYENCE. SCHATULLE MIT VELOUR BESPANNT UND MIT BATIK-ORNAMENT VERZIERT.



AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST, TURIN 1902.
HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG. SERVICE UND ZIER-VASEN
AUS SILBER VON HOEKER & SOHN—AMSTERDAM. ✿



G. W. DYSSELHOF—HAARLEM. DREITEILIGER WAND-SCHIRM MIT BATIK-VERFAHREN UNTER LEITUNG DES KÜNSTLERS HERGESTELLT.



G. W. DYSSELHOF—HAARLEM. DREITEILIGER WAND-SCHIRM MIT BATIK-VERFAHREN UNTER LEITUNG DES KÜNSTLERS HERGESTELLT.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG DER TURINER AUSSTELLUNG: PARAVENT.



PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE. *Wand-Brunnen.* AUSGEF. V. SCHACHENMÜHLE, A.-G., MARMOR-WERKE.

Neues von Professor Max Läuger—Karlsruhe.

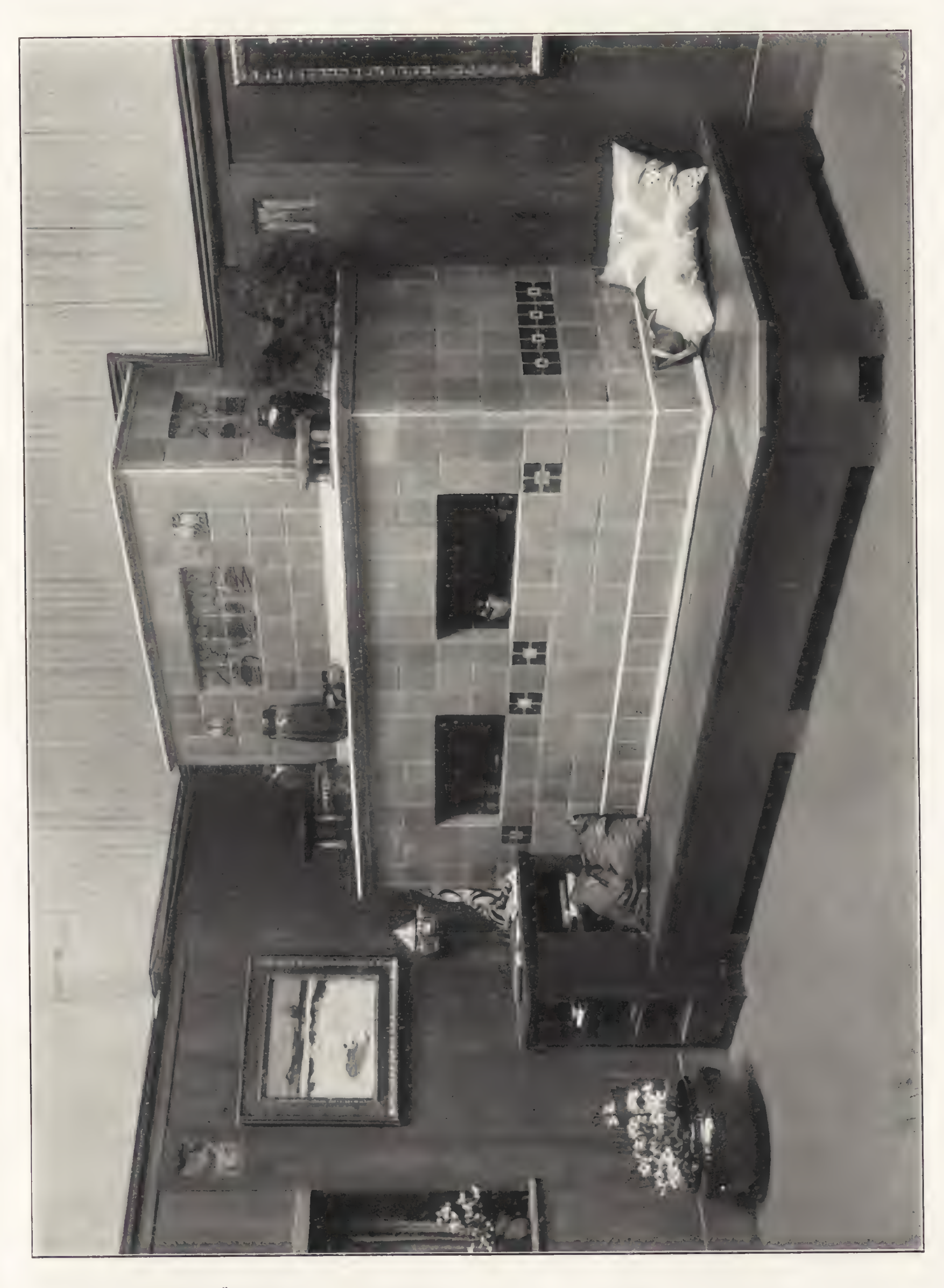
Läuger's Kunst steht an einem Wendepunkte der Entwickelung. — Es wäre auch beklagenswert, wenn einer unserer begabtesten Gewerbe-Künstler jenem Drange nach strafferer und vor allem *abstrakter* Form, der wie ein Fluidum geheimnisvoll-mächtig die Luft durchdringt, und zwischen den verschiedensten Individualitäten unsichtbare Brücken schlägt, nicht nachgeben wollte. — Läuger war einer der Ersten, die die Kraft besassen, der alten durch maßlos engherzige und beschränkte Vorbilder-Schulung verrotteten Gewerbe-Kunst mit Entschiedenheit den Rücken zu kehren. Wie fast bei allen jener »Ersten« war es der Einfluss englischer Kunst, der ihm den seine Wandlung entscheidenden Ruck gab; und wie bei Jenen ward ihm die vegetabile Natur der Born für das Neue, das das Alte, Verbrauchte ersetzen sollte. Doch war er bei aller Fantasie zu sehr denkender Künstler, das Wesen des echten Kunstwerkes hatte sich ihm zu deutlich offenbart, als dass er sich jenem schrankenlosen Naturalismus hingegeben hätte, der allerwärts selbst tüchtige Geister unterjochte. Von Anbeginn an beugten sich die Elemente, die er der Natur entlehnte, einer subjektiven, stilistischen Form; von Anbeginn an vermied er die schwächlichen Ungereimtheiten derer, die ihre Erzeugnisse mit »unverfälschten« Feld-, Wald- und Wiesen-Blumen geradezu pflasterten. Seine Pflanzen-Ornamente waren in erster Linie stets Ornament, nie aufgeklebte Blumen-Arrangements; höchstens bei seiner Keramik liess er hie und da eine ausgeprägte rhythmische Durchbildung des Dekors vermissen. — Jetzt steht, wie ich bereits betonte, ein weiterer Umschwung des Läuger'schen Stils, als letzte Konsequenz einer ruhigen, ungestörten Fort-Entwickelung, nahe bevor. Er beginnt, in sich gefestigt und gereift, nun auch die naturalistischen Elemente ganz auszustossen. Die Linie und die Fläche, in ihrer unbegrenzbaren Mannigfaltigkeit, treten langsam, langsam an deren Stelle. Ein Ornament, eine Kunst von völliger äusserer





PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE.

SCHRANK-MÖBEL. AUSGEFÜHRT VON A. DIETLER, HOF-MÖBELFABRIK, FREIBURG I. B. JUBILÄUMS-KUNST-AUSSTELLUNG ZU KARLSRUHE 1902.



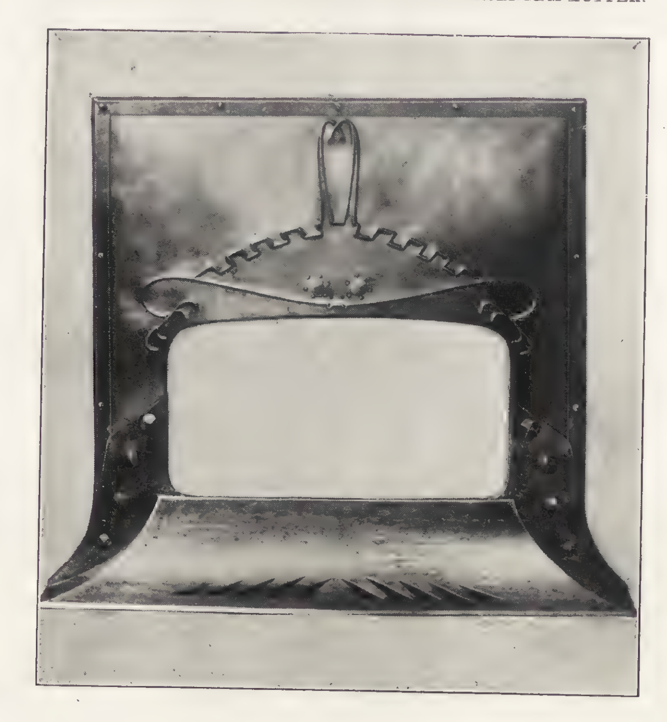
PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE.

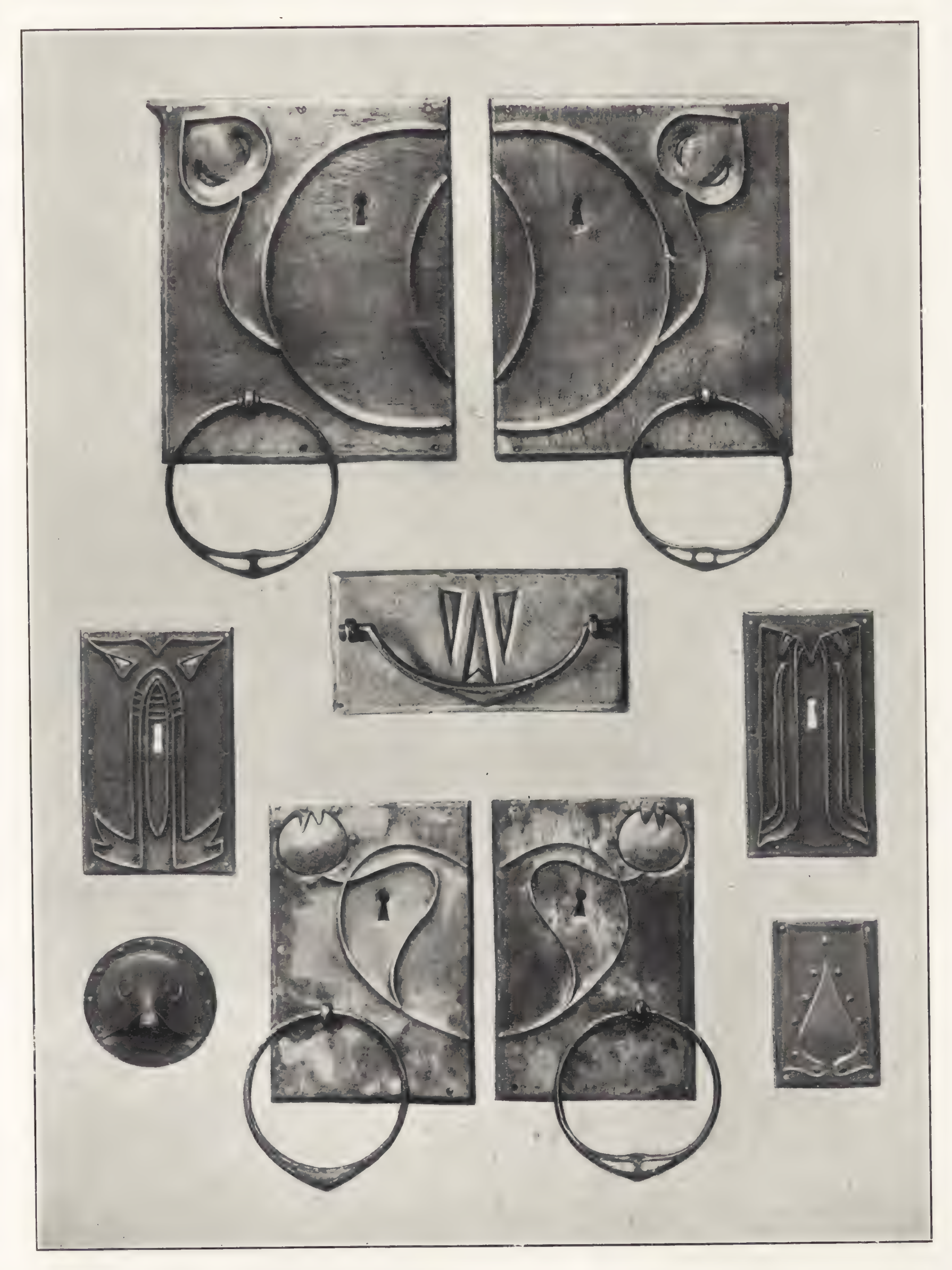
ECK-PARTIE AUS DEM INTERIEUR AUF DER JUBILÄUMS-KUNST-AUSSTELLUNG ZU KARLSRUHE 1902. ❂ GROSSER OFEN, AUS-GEFÜHRT VON DEN THON-WERKEN ZU KANDERN IN BADEN.



PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE. ✿ ECK-PARTIE AUS DEM INTERIEUR AUF DER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG ZU KARLSRUHE 1902. ✿ SCHRANK UND BANK AUSGEFÜHRT VON A. DIETLER, HOF-MÖBELFABRIK, FREIBURG I. B. — UHR IN KUPFER-BLECH. — KAMIN-MANTEL IN GEHÄMMERTEM KUPFER.







PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE.

THÜR-BESCHLÄGE UND SCHLÜSSEL-BLECHE IN GEHÄMMERTEM EISEN UND KUPFER. ✿ GENERAL-VERTRIEB SÄMTLICHER FABRIKATE NACH LÄUGER'S ENTWÜRFEN: C. F. OTTO MÜLLER—KARLSRUHE.



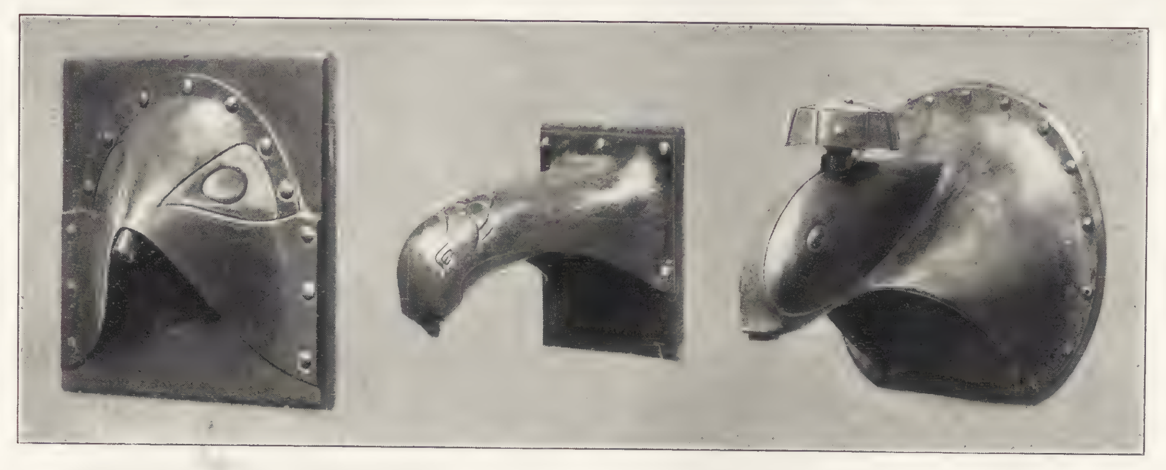
PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE. VASEN, WAND-FLIESEN UND TAFEL-AUFSATZ.

DIE FLACHE SCHALE DES TAFEL-AUFSATZES RUHT LOSE AUF DEM KLEINEN SÄULEN-KREIS.



PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE. BLUMEN-VASEN UND WAND-FLIESEN.

GENERAL-VERTRIEB SÄMTLICHER FABRIKATE NACH LÄUGER'S ENTWÜRFEN: C. F. OTTO MÜLLER—KARLSRUHE.



PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE. *Wasser-Hahnen in gehämmertem Kupfer.*

Unabhängigkeit, von völlig in sich geschlossener, in sich gegründeter Schönheit ist nahe daran, sich zu vollenden. Die meisten der von uns heute vorgeführten jüngsten Schöpfungen des Meisters zeigen dies an. — Betrachten wir zunächst unter den keramischen Erzeugnissen die reizvolle dreiteilige Vase: keine naturalistische Dekorierung ist mehr an ihr. Die Zweckform an sich, köstlich naiv und dennoch kompliziert, weist kein anderes künstlerisches Moment auf, als eine feine rhythmische Durchbildung: Und das genügt! Jeder Blumen-Schmuck, jedes Blütchen und Blättchen an ihr, würde als störend empfunden werden. Selbst der Verlockung, die band-artigen Verbindungs-Glieder zwischen den einzelnen Vasen zu verzieren, hat der Künstler widerstanden. Dadurch, dass er sie in schräge Richtung und in Parallelismus brachte, that er genug, sie für das Auge zu rechtfertigen, und rettete so dem Kunstwerke ein eigenes Leben. — Der Tafel-Aufsatz, der auf der entgegengesetzten Seite wiedergegeben ist, steht gegen die erwähnte Vase, trotz seiner höchst günstigen Zweck-Form, wesentlich zurück. An ihm erkennt man den hemmenden, zersplitternden Einfluss der pflanzlichen Dekoration deutlicher, als an den übrigen Schöpfungen. Die Metall-Arbeiten jedoch, die Thür-Beschläge, die Schlüssel-Schilder und Wasser-Hahnen sind in ihrer formalen Durcharbeitung wieder höchst bedeutungsvoll und für die Verinnerlichung der Läuger'schen Ornamentierung ein weiterer Beweis. In einigen, den grossen Beschlägen zum Beispiel, kämpft die reine Linie noch mit naturalistischen Elementen, wenn es ihr auch bereits gelungen ist, ihre Macht, ihre rhythmische Schönheit durchzusetzen. Die kleinen Schlüssel-Schilder rechts und links sind hervorragende Zeugnisse reifer, abstrakter Ornamentik, Zeugnisse für die Güte dessen, was in Zukunft von Läuger zu erwarten steht. Auch der Kamin-Mantel und nicht zuletzt die Stand-Uhr aus gehämmertem Kupfer-Blech sind gute Stücke reizvoll-origineller Zweck-Form. Die Form an sich ist es auch, die den gewaltigen Kachel-Ofen, der die eine Ecke des Karlsruher Ausstellungs-Zimmers ausfüllt, so angenehm wirken lässt; die kleinen bunten Kachelchen, die ihn schmücken, tragen zu seiner Schönheit nicht viel bei. Das gleiche ist bei den Möbeln, den Schränken und dem Eck-Sitze der Fall. Dennoch könnte man diesen etwas mehr lineare Bewegung wünschen. — Alles in Allem: behält Läuger's Kunst die Richtung, die sie in letzter Zeit mit Klarheit und Energie eingeschlagen hat, ohne Schwanken bei, so dürfen ihr ohne Zweifel neue, ja grössere Erfolge prophezeit werden; und ich zögere keinen Augenblick, dies zu thun.

FELIX COMMICHAU—DARMSTADT.





PROFESSOR MAX LÄUGER—KARLSRUHE (KERAMIK).
PROF. FRIEDR. DIETSCHE—KARLSRUHE (PLASTIK).

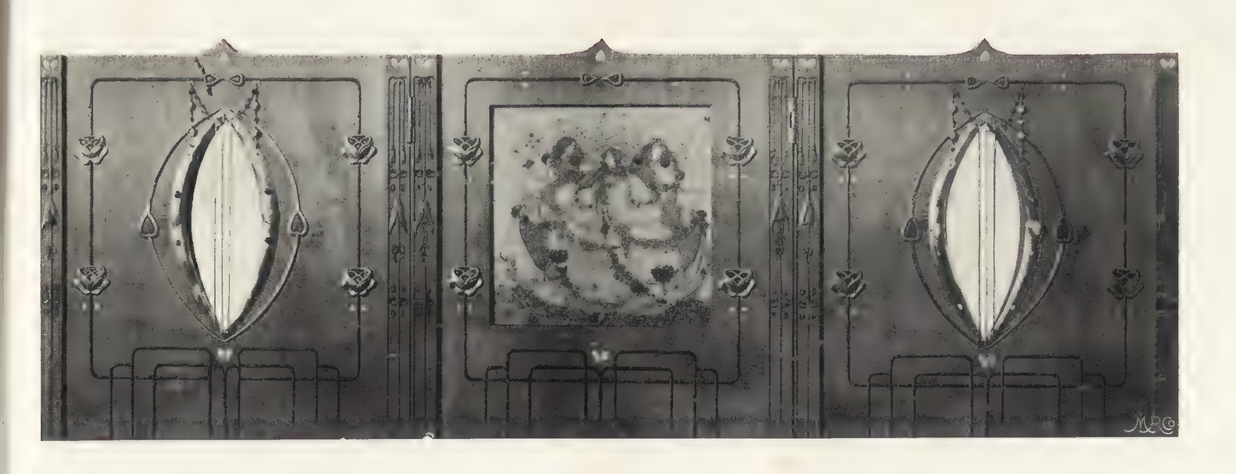
KREUZIGUNG. FLIESEN-GEMÄLDE. HÖHE 3,18 m. BREITE 2,02 m.





SCHOTTISCHE KUNST * IN TURIN 1902.



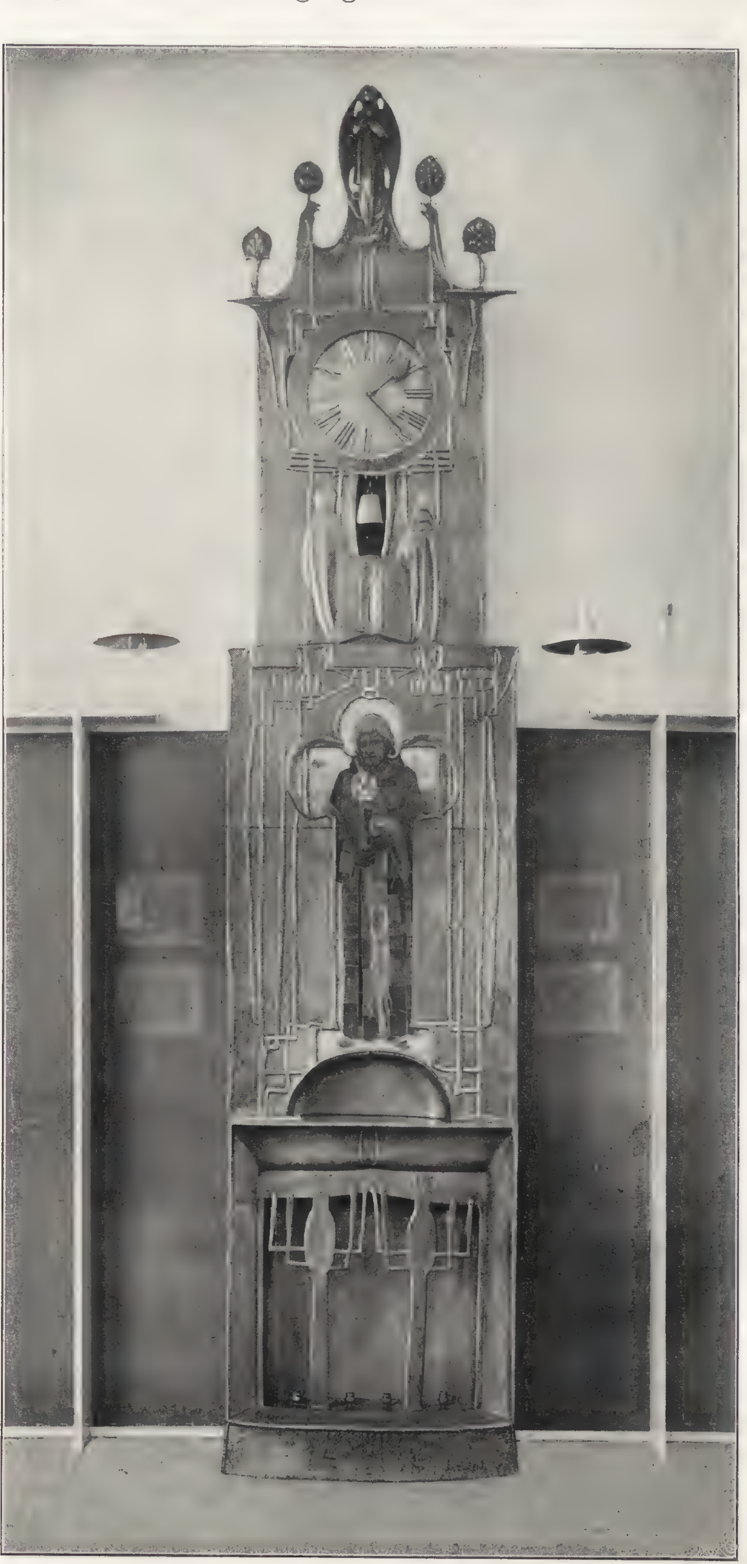


Mackintosh und die Schule von Glasgow in Turin.

DANTE GABRIEL ROSSETTI war der Erreger der leuchtenden Woge geistiger Kraft, welche die tiefen, schweren, gleichmässig in sich verrollenden Gewässer angelsächsischen Lebens wieder einmal über sich empor auffluten machte, dass sie mit murmelnden Chören auch an die Gestade des Kontinentes anbrandeten. Er war ein Dichter, auch in seinen Malereien, die er weder um der Form, noch um der Farbe willen schuf, sondern die ihm nur als gesteigerte Schriftzeichen und gedrängtere Symbole galten. Er war ein Dichter, nicht im gewöhnlichen und allzu modernen Sinne Jener, die da Verse machen wie die Atelier-Maler ihre Bilder malen, und die Theater-Stücke verfassen wie die Mode-Dekorateure neue Stile hervorzaubern, indem sie sagen: »nur um der Kunst willen«, *wir* aber fragen: wozu also? Er war ein Dichter in dem unerschütterlichen Bewusstsein eines in ihn gelegten Herrscher-Willens und eines Gesetzgebers der zukünftigen Seelen. Wir sehen wie Vergangenes und Kommendes ihm gleicherweise allgegenwärtig war, dass es sein Inneres durchwandelte wie einen Weidenwald rätselhafte Schatten durchziehen. Eine Welt hat sich in ihm erlebt, jene grösste, für uns Menschen eben noch empfindbare Spanne von Zeit und Geschehnissen und »Geschichte«, die wir eine »Welt« nennen, wie wir von dem Sternen-Himmel sagen: siehe die Welt! — Vieles von dieser Welt war vergangen und alt: Dante und Giotto, Botticelli und Lionardo, in Ihm aber noch gegenwärtig und jung; Vieles aber war noch Zukünftiges, Werdendes: Er aber besass es schon. Es wäre verführerisch, solchen Beobachtungen weiter nachzugehen und etwas von dem imperatorischen Wesen des Dichters, des Künstlers von grosser Rasse und grossem Sinne zu erkennen zu geben und etwa zu erforschen, welche Arten des Herrschertums der Vorzeit in solchen ihre Neugeburt unter den vergeistigten Formen moderner Kultur zu feiern scheinen, priesterliche und kriegerische; allein das würde uns nicht zu den schottischen Künstlern und Werken hinleiten, denen diese Blätter und Abbildungen zugedacht sind.

Es ist nur *eine* von den unmittelbaren Wirkungen, die von Rossetti wie konzentrische Wellen-Kreise über ganz Britannien ausgingen, der wir hier folgen dürfen. Während in England *William Morris,* der grosse Mann der That, und *Ruskin,* der Mann der Predigt, ja Kunst-Demagoge aus dem »Hause des Lebens« Rossetti's, die Werte entnahmen, aus denen sie eine grosse Bewegung in den angewandten Künsten hervorgehen lassen konnten, eine Bewegung, die nun auf dem Kontinente ihre ins Unermessliche wachsende Fortsetzung findet, indessen sie in der englischen Heimat selbst vornehm verstummt, — während England im engeren Sinne so das »gelobte Land« moderner Gewerbe-Kunst wurde, schien Schottland von dem fruchtbaren Hauche nicht berührt zu werden. Die Maler-Schule der »Boys of Glasgow«, im

Grunde doch dem naturalistischen Pleinairismus pariser Herkunft ergeben, können unmöglich zu dieser Bewegung in eine Parallele gesetzt werden. Sie kamen und gingen — Schottland blieb stumm, und erst dicht vor der Schwelle des neuen Jahrhunderts öffnete es die herben Lippen zu einem neuen Sang —



J. GAFF GILLESPIE—GLASGOW. *Elektr. Kamin mit Uhr aus Messing.*

«. . . . . . . but his was such a song
So meshed with half remembrance hard to free
As souls disused in death's sterility
May sing when the new birthday tarries long».

So lesen wir im II. Sonette jenes Teiles von «The House of Life», welchen Rossetti unter der Überschrift »Willowwood« (»Weiden-Wald«) zusammengeordnet hat. Es wäre lächerlich, noch viele Worte zu machen, wenn so deutlich hervortritt, welche erregenden Strahlungen aus dem Busen Rossetti's in Schottland die Seelen bewegten. Jene Verse sind wie ein Motto zu den Ornamenten von *Margarete Macdonald - Mackintosh.* — Unentwirrbare Klänge scheinen halb widerhallend zu entschwinden im Unentwirrbaren und immer glauben wir jenen sehnsüchtigen Sang der Seelen zu vernehmen, welche in den dunklen Wohnungen des Todes neuem Tag entgegenharren. Der aber will nicht grauen. Es gibt kaum ein Relief oder Bild oder Symbol der Mackintosh's, dem man dieses Motiv nicht, so oder so gewendet, zu Grunde legen könnte. Es war in Rossetti auch etwas lebendig, das nur in Schottland seinen vollen Ausdruck finden könnte, und dass es ihn dort finden wird, das zu hoffen, geben uns die Werke der jungen Schule von Glasgow alle Veranlassung. —

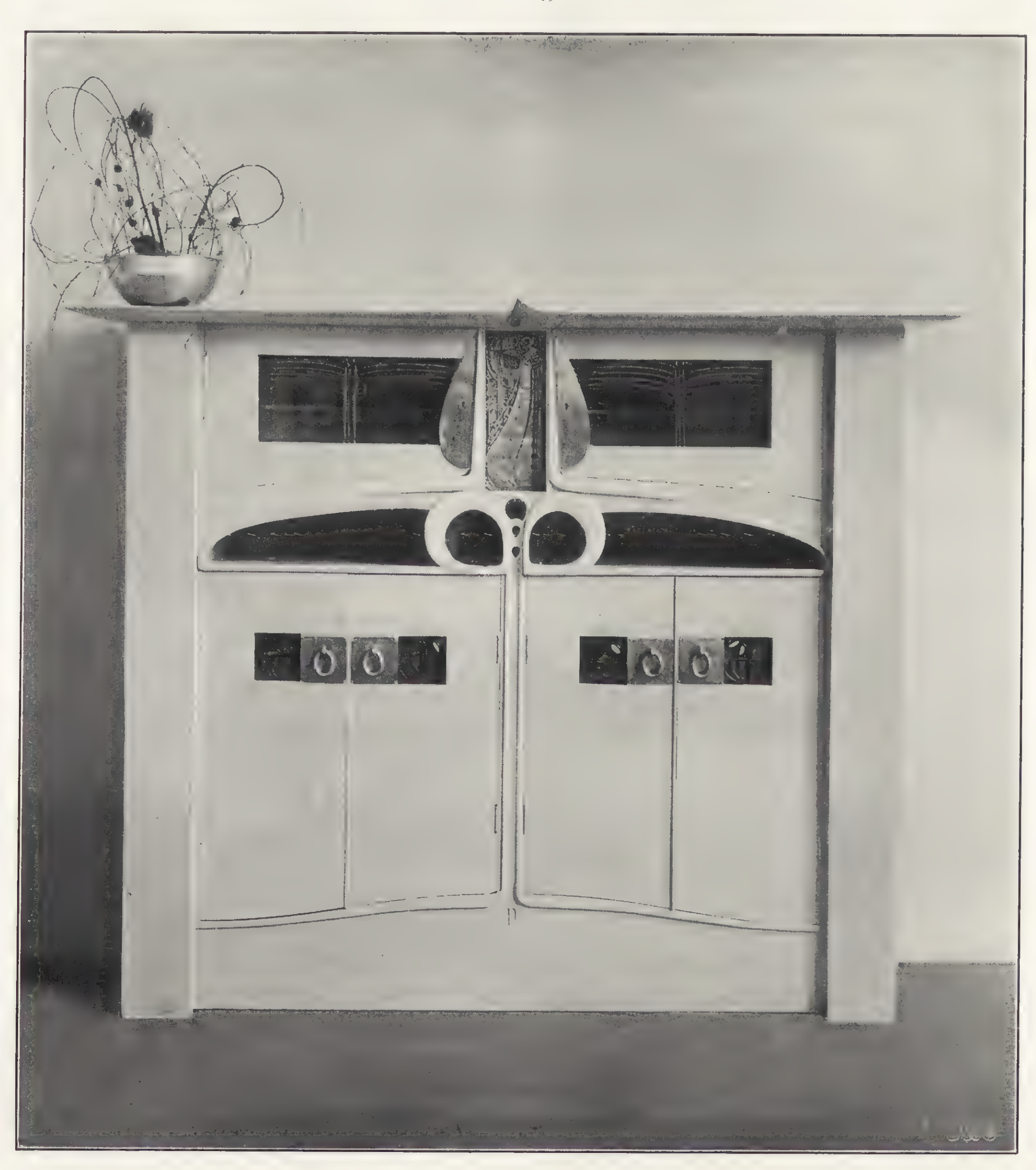
Sie traten zum erstenmale auf der Londoner Arts- and Crafts-Ausstellung von 1896 hervor. Es waren damals ihrer vier: *Charles Rennie Mackintosh, Herbert Mc Nair* und ihre Ehefrauen, die Schwestern *Margaret* und *F. Macdonald.* In London selbst fand man eine »Sezession« überflüssig — allerdings mit viel, viel mehr Recht als auf dem Kontinente — und lehnte diese tollkühnen Schotten ab. Dagegen fand ihre Thätigkeit in anderen Zentren Gross-Britanniens lebhafte Beachtung: *Mc Nair* wurde Direktor der Kunst-Schule zu Liverpool und *Mackintosh* trat in eine der grössten Architekten-Firmen Glasgow's ein, sie zeichnet »Honeyman, Keppie and Mackintosh». Er ist dort der Mittelpunkt einer Schule geworden, deren kräftiges Aufblühen selbst aus den wenigen ausgewählten Schüler-Arbeiten entnommen werden konnte, welche man mit nach Turin gebracht hat. Wie *Hermann Muthesius* berichtet, scheint ein »Glasgower Stil« im Entstehen begriffen: »Dieses Land der eigenartigen Mischung von Puritanismus und Romantik, von Abstinenz



E. A. TAYLOR—GLASGOW. *Sekretär und Pfeiler-Tischchen.*

und Mystizismus musste, wenn Neuausgänge genommen wurden — auf etwas ähnliches wie Mackintosh'sche Kunst kommen«.

Mackintosh's Streben wird uns auf der Turiner Ausstellung nicht ganz vertraut. Er hat sich hier mit den Seinen eingerichtet, so gut es gehen wollte und dabei manche Hilfsmittel verwendet, welche nicht ganz einwandsfrei sind. Dahin muss man die kulissenartigen Stoff-Streifen rechnen, welche offenbar dazu dienen sollen, den Raum im Durchblick enger erscheinen zu lassen, sodann die Blumen-Gewinde aus Draht mit künstlichen Blüten — und überhaupt die allzuvielen Blumen und Blümchen, die als Verlegenheits-Auskunft zwar wohl verständlich sind aber dem Ganzen einen femininen, tändelnden Eindruck verleihen. Unsere schottischen Freunde sollten solche Scherze doch einer gewissen Gruppe der Wiener Snobs und Fälscher-Ästheten überlassen; denn sonst droht ihnen die Gefahr, mit diesen in nähere Verbindung gebracht zu werden, als dem guten Rufe Jung-Schottlands dienlich sein möchte. — Wir werden gut thun, Mackintosh dort zu beobachten,



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. *Mappen-Schrank.*



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW. *Sessel und Sekretär.*

wo er weniger von äusseren Umständen und den barbarischen Einflüssen des Ausstellungs-Unwesens beeinträchtigt seinem Genius folgen konnte. Hierzu bietet sich uns sein köstlich gezeichnetes und koloriertes Werk »*Haus eines Kunst-Freundes*«, welches als II. Mappe in der von *Alexander Koch* herausgegebenen Serie »*Meister der Innen-Kunst*« erschienen ist. Diese seltsame Folge der merkwürdigsten Architekturen und Interieurs wird von *Hermann Muthesius* eingeleitet mit einem Essay, in welchem das Wesen dieser Kunst in folgenden knappen Sätzen so trefflich zusammengefasst wurde, dass man zögern muss etwas hinzuzufügen: »Unsere dekorative Kunst der letzten Jahrzehnte war in ihrer Zersplitterung, in der Vielheit und dabei Verschwommenheit ihrer Ziele verworren und karakterlos. Dies rief nach den Gesetzen der Wechselwirkung das Bestreben wach, eine höchst straffe, beschränkt-einheitliche, herb-strenge Kunst zu entwickeln. Sie tauchte an verschiedenen Orten gleichzeitig auf. Und so haben wir auch in dieser Glasgower Formenwelt plötzlich fast ein Übermaß von Karakter, eine fast drückend wirkende Architektonik. Die Gerade, besonders die Senkrechte, ist zum Prinzip erhoben und reckt sich so hoch heraus, dass sie fast geisterhaft wirkt. Wo eine Kurve auftritt, ist ihr eine solche Furchtsamkeit eigen, dass sie sich nur wenig heraus wagt. Jeder Anfall von Weichheit wird durch eine unheimliche Vervielfachung von Senkrechten aus dem Felde gepeitscht. Starr und fast spukhaft recken sich die Glieder in knochiger Eckigkeit. Eine äusserste architektonische Gesetzmässigkeit wird durch eine fast übertriebene Steigerung der Wiederholung gleicher Glieder angestrebt — Soweit das Gerippe dieser Kunst, ihre männliche Seite. Sie hat aber auch eine weibliche, die fast ebensosehr



JESSIE R. NEWBERY—GLASGOW: *Axminster-Teppich.* AUSGEFÜHRT VON A. MORTON & CO.

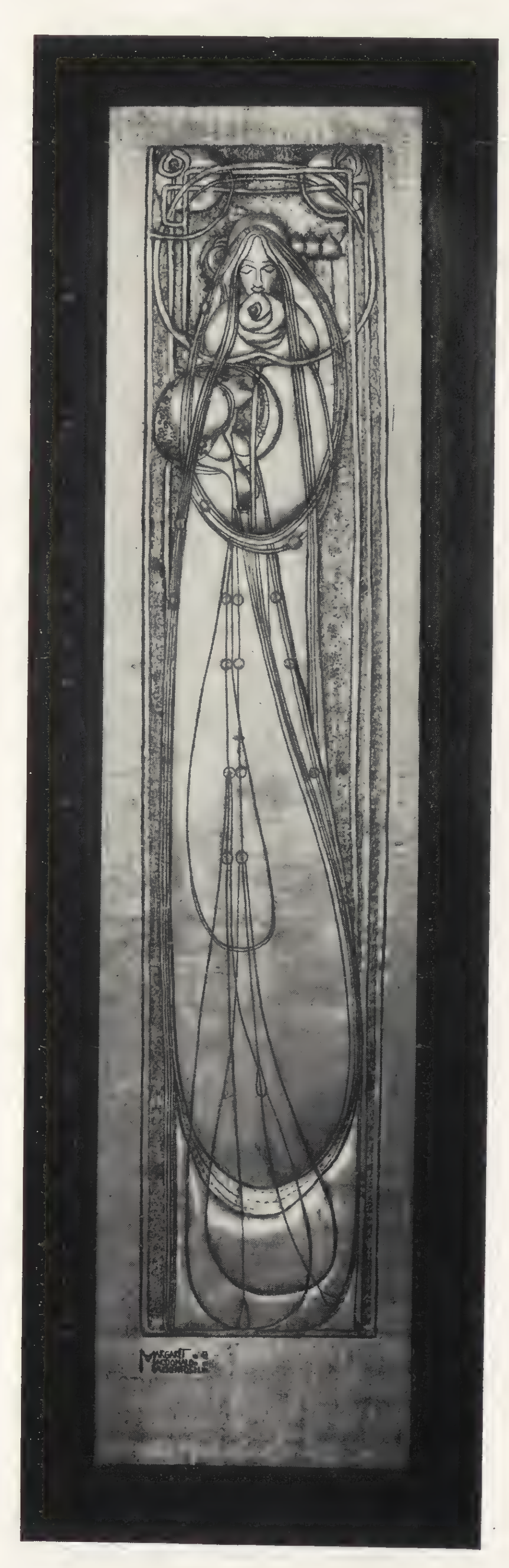
weiblich-weich ist, wie die andere männlich-hart. Wir begegnen ihr in den Füllungen, welche zumeist aus dekorativen Linien-Kompositionen bestehen und gerade in dem starr-architektonischen Rahmen durch ihre schwungvolle Weichheit eine eindrucksvolle Gegensatz-Wirkung erzeugen. In ihnen überwiegt und überwuchert die wogende Linie so sehr jeden andern Gesichtspunkt, dass diese Linie für sich zum Endzweck wird und sogar das Gegenständliche fast ertötet. Die menschliche Figur scheint nur ein Vorwand zu sein, um sich bei ihrer Darstellung in süssem Liniengewoge zu ergötzen, sie wird nach Bedarf in die Länge gezogen oder in's Unmögliche verändert, jedenfalls ist sie lediglich dekorativ. Sie ist in derselben Weise stilisiert, wie die englische Kunst in ihrem Flachmuster die Pflanze stilisiert: sie ist in geziert-verbogene Stellungen gezwängt, um eine bestimmte Linienführung zu erreichen. Wir haben hier die letzte Konsequenz der dekorativen Linie vor uns, deren Ur-Anfänge in England zu suchen sind. *Blake* schwelgte schon vor hundert Jahren in ihr und Rossetti suggerierte sie der ganzen Welt. Von *Rossetti* und den Praeraffaeliten führt der Weg in gerader Linie sowohl zu *Toorop* als den Glasgower Künstlern.«

So weist uns also gerade die exakte, ja »fachmännische« Beschreibung der Kunst Mackintosh's wieder auf den Ausgang unserer Betrachtungen zurück: auf Rossetti und Blake. — *William Blake* (geb. 1757 in London) — wie gehört er noch hierher? — *Rudolf Kassner* sagt von Blake's Dichtungen in seinem Buche »Die Mystik, die Künstler und das Leben« (S. 47): »Es ist einem, wie wenn man dem Leben auf einer traumhaften Bühne zusähe. Schatten wandeln hier auf



HERBERT MC NAIR—LIVERPOOL. *Dekoratives Relief aus Blei getrieben.*

und ab, sie mengen sich und scheiden wieder und es war gar nicht ihre Absicht. Sie sprechen ihre Worte ohne Stichwort und ihre Reden treffen sich in wunderbarer Weise. Sie geben Antwort auf Fragen, die sie nicht gehört haben; es wird ihnen erwidert von dort, wohin sie ihre Worte nicht gerichtet haben. — Es ist wie auf einer Bühne, auf der die Spieler einander nicht kennen und der eine des anderen Thun am eigenen Leiden reflektiert. Wir verstehen dies Leben noch immer nicht und halten alles für einen Traum, ein Spiel von Schatten, die ihr eigenes Schicksal agieren, bis wir lernen, dass es keine Menschen sind, die wir vor uns haben, sondern »States«, Zustände im Leben von Völkern, Stimmungen in uns selbst«. — Wenn Kassner die Reliefs von Margarete Mackintosh auf ihren psychischen Gehalt hätte analysieren wollen, so hätte er diesen Sätzen kaum ein Wort zuzufügen brauchen. Es ist ganz seltsam, wie sehr man sich bei Poeten glaubt, wenn man in Gemächern der Mackintosh's verweilt, oder ihre träumerischen Blätter besieht. Oft will es scheinen, als ob hier der Traum Selbst-Zweck sei, als ob es den Urhebern gar nicht so sehr angelegen wäre, in das wirkliche Leben mit ordnender Faust gestaltend einzugreifen. Sie singen und sie sagen. Man möchte Stücke von Maeterlinck in diesen Stuben spielen; und so gut man sich die verhängnisvollen Feen dieses Dichters denken kann, wie sie gleichgültig auf diesen hochlehnigen Stühlen sitzen wie Geschwister der verschwimmenden Gestalten auf den Teppichen und Geräten, so sehr zweifelt man zuweilen daran, dass Menschen aus Fleisch und Blut darinnen arbeiten und ruhen, schmausen und lachen und Kinder erziehen könnten:



MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH—GLASGOW.

Paneel aus getriebenem Silber als Wand- oder Möbel-Füllung.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.

sehnige, starkknochige Schotten mit rotblonden Mähnen, drohenden Stirnen und trotzigen Kinnladen. Man sollte glauben, dass ein Mann wie Voysey eher ein schottischer Künstler für wirkliche Schotten wäre, und dass Mackintosh und die um ihn mit ihren raffinierten Capriccio's, die sich so primitiv zu geben wissen, den Ästheten verwandter seien, deren »geglättete Sprüche«, Sonette und Strophen in sich selbst ihren Zweck und ihr Genüge finden. Nicht als ob man von ihnen Unterthänigkeit und Dienstbereitschaft vor dem gewöhnlichen Leben und seinen brutalen Anforderungen verlangen wollte! Nein, im Gegenteil: die Künstler, denen nach unserer Überzeugung die Welt gehört, werden Gebieter, Ordner und König sein über allen diesen Dingen. Allein die Mackintosh's besitzen offenbar keinen Ehrgeiz weniger als gerade diesen. Der wundersame Reiz ihrer Schöpfungen entspringt aus einer ganz unerhörten Verbindung einer ausschweifenden Märchen-Fantastik mit einer strengen, schroffen, fast nüchternen Einfachheit — wie wir sie weder bei der Romantik noch bei den Praeraffaeliten finden konnten. Wenn wir in eines ihrer Gemächer blicken, ist uns zu Mute, wie der kleinen, tapferen Frau des Ritters Blaubart, als sie in die verbotene Stube schaute hoch oben im Turm, wo nie eines Menschen Stimme gehört wurde, von dem man auf die Erde herabsah, wie auf ein anderes, fremdes, versinkendes Gestirn. Wenn man sie verstehen und ihre zarte Schönheit voll geniessen will, so darf man sie nicht in eine Reihe stellen mit jenen Holländern, Deutschen und Skandinaven, von welchen wir bei Gelegenheit der Turiner Ausstellung melden konnten, dass sie mit machtvollem Willen und herrischen Händen einer starken, frohen Lebensführung ihrer Rasse vorarbeiten. Ein solches Künstler-Geschlecht bliebe in Schottland noch zu erwarten, wenn es überhaupt notwendig ist. Denn dort besteht eine in sich gefestigte, auf ungebrochener Überlieferung ruhende, zähe Kultur und Regelung des Lebens nach einem Rhythmus, der dem Blute der Rasse entsprang. Wenn hier über das Gewordene überhaupt hinausgegangen werden soll, so kann es vielleicht gar nicht anders geschehen, als durch Willkür und Träume: und das wäre dann die Notwendigkeit der Mackintosh-Kunst und der tiefere Grund, warum sie ist, wie sie ist. —

GEORG FUCHS—DARMSTADT.





HERBERT UND FRANCES MC NAIR—LIVERPOOL. METALL-PANEELE, VGL. ABBILDUNG S. 581.
I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.

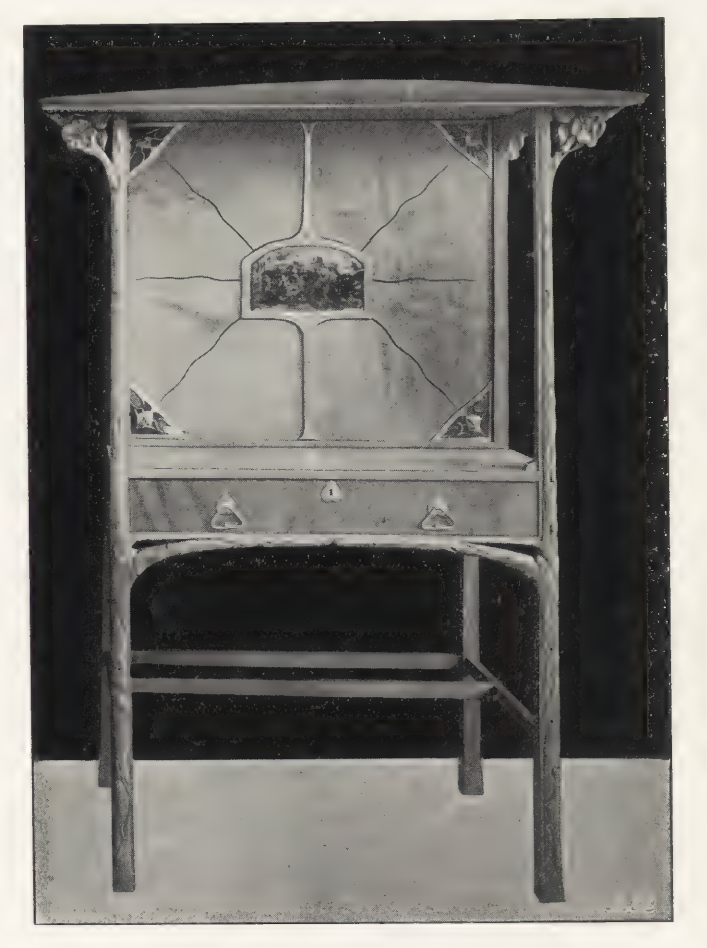


MARGARET M.-MACKINTOSH—GLASGOW.

GESTICKTER UND BEMALTER EINSATZ IM MITTELSTÜCKE DES NEBENSTEHEND ABGEBILDETEN SEIDENEN WAND-SCHIRMES.

CH. UND M. MACKINTOSH—GLASGOW: *Sekretär und Wand-Schirm.*

Ausführung in grauem Ahornholz mit Silber-Beschlägen.





I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



CHARLES R. MACKINTOSH UND MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH: »THE ROSE BOUDOIR«. TEIL-ANSICHT.



J. HERBERT MC NAIR—LIVERPOOL. EMPFANGS-ZIMMER FÜR EINE DAME. * SCHOTTISCHE ABTEILUNG. *



CHARLES R. MACKINTOSH—GLASGOW. * DURCHBLICK DURCH EINEN FLÜGEL DER SCHOTTISCHEN ABTEILUNG.

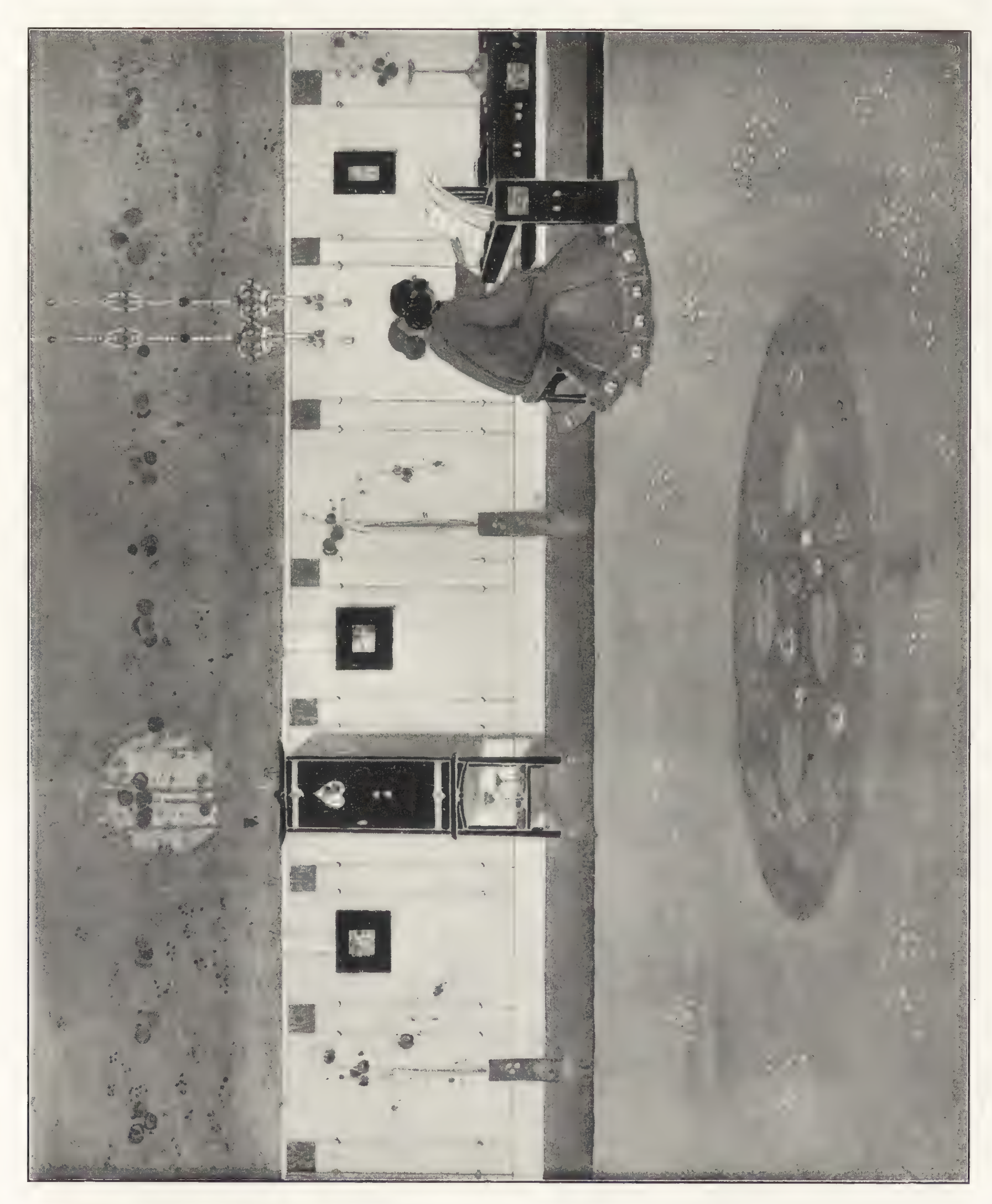


CHARLES R. MACKINTOSH UND MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH—GLASGOW. * »THE ROSE BOUDOIR«.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



JANE FONIE—GLASGOW. SKIZZE ZU EINEM WOHN- UND SPEISE-ZIMMER.



GEORGE LOGAN—GREENOCK (SCHOTTLAND.) DAS WEISSE ZIMMER. AQUARELL.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH—GLASGOW. PANEEL-FÜLLUNG IN METALL GETRIEBEN.



MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH—GLASGOW. PANEEL-FÜLLUNG IN METALL GETRIEBEN.

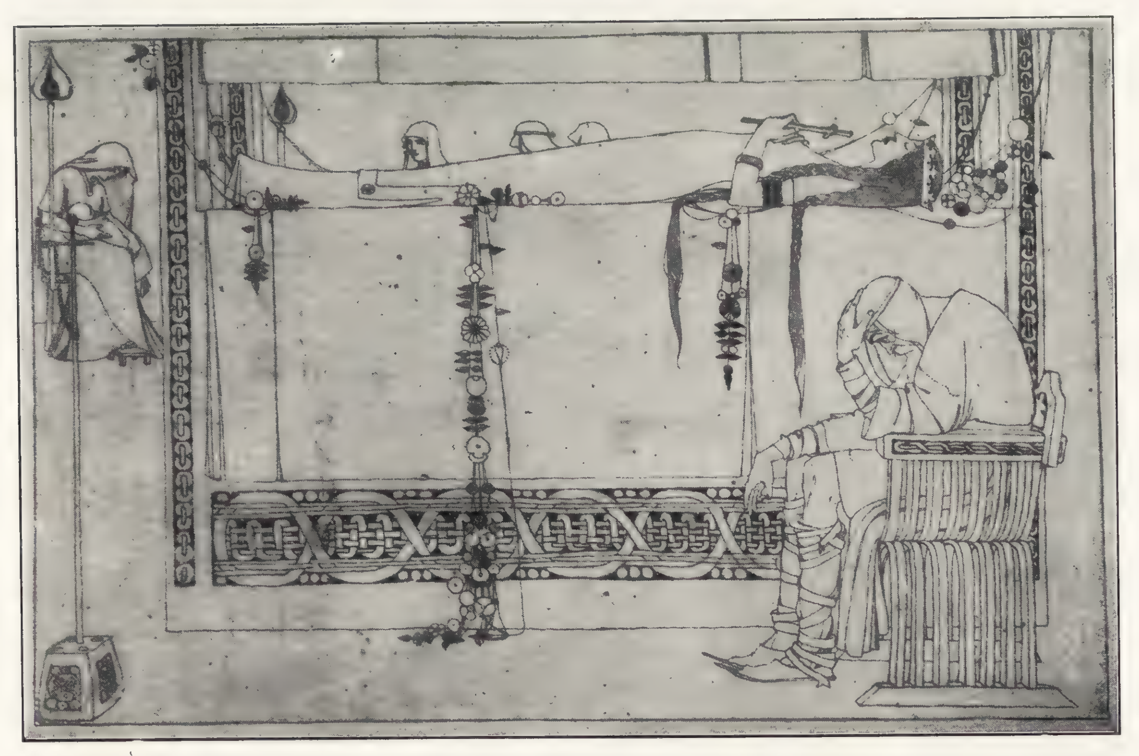
I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



JESSIE M. KING – GLASGOW. ZEICHNUNG »THE WHITE KNIGHT«.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.





JESSIE M. KING—GLASGOW. ZEICHNUNGEN AUS »KÖNIG OLAF«.



JESSIE M. KING—GLASGOW. ZEICHNUNG »THE DANCE OF THE WHITE ROSE«.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



JESSIE M. KING — GLASGOW. ZEICHNUNG FÜR STICKEREI. SCHOTTISCHE ABTEILUNG.



JESSIE R. NEWBERY. SCHOOL OF ART—GLASGOW. TISCH-TUCH MIT LEINEN-STICKEREI U. APPLIKATION.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.

DAS DEUTSCHE REICH.



Deutsche Zukunfts-Architektur auf der Turiner Ausstellung.



H. & FR. V. HEIDER—MAGDEBURG. *Thür-Verdachung aus Fliesen.*

Deutsche Zukunfts-Architektur in Turin.

Wenn man schöpferische deutsche Bau-Kunst kennen lernen will, eine Bau-Kunst, die mehr ist als geschickte und geschmackvolle Anwendung gelehrter Forschungen, so muss man Projekte und Ausstellungen studieren. Die deutsche Kultur ist noch lange, lange nicht reif genug, ist noch viel zu sehr kleinstaatlich-ängstlich, ist noch viel zu wenig »gross-deutsch«, um die hohen Gedanken kühner Baumeister in Thaten umsetzen zu können. Es ist eigentlich gar nicht zu verwundern, dass es so ist und dass man einstweilen in deutschen Ländern und Ländchen das biedere Gelehrt-Thun, die wackere Alter-tümelei, die archaeologische Wissenschaft-lichkeit noch höher schätzt: das ist so die Art kleiner Bürger in kleinen Gemein-Wesen, das hat sich weiter vererbt und schwindet nur ganz allmählich. Im »grösseren Deutschland«, das die politische und geistige Jugend dieses nach kulturellen Thaten heiss verlangenden Volkes erringen will, wird es anders sein. *Wie* es sein wird, davon gibt uns die Turiner Ausstellung eine Ahnung. Das »Rückgrat« der deutschen Abteilung wird hier durch eine Flucht grösserer Räume gebildet, welche mit dem *Hamburger Vestibulum* von *Peter Behrens* beginnt; daran schliesst sich der *Kaiser Wilhelm-Saal* von *Billing,* von dem aus sich nach links ein von Kandelabern flankiertes Bogen-Thor in den preussischen Repräsentations-Raum von *Bruno Möhring* öffnet. Hier wird die gross-zügige Anordnung leider unterbrochen. Wir müssen uns durch eine Folge kleiner und kleinster Gemächer, nach dem nicht sehr glück-lichen Treppenhaus von *Berlepsch* und von da durch den um so gelungeneren, ernsten *Wohn-Raum* von *Oréans* hindurchwinden, um endlich in der dämmernden, majolika-verkleideten Fest-Halle von *Kreis* wieder aufzuathmen. Über den Flur der Material-Abteilung hinweg schreiten wir dann in den vortrefflich disponierten, mit drei mächtigen Bogen-Fenstern sich nach dem Parke öffnen-den Saal von *Heinrich Kühne,* der leider durch die Überfülle der Fabriks-Auslagen um seine reine Wirkung gebracht wurde. Durch die Abbildungen, welche sich an diese Studie anschliessen, wird diese Folge ungefähr zur Anschauung gebracht. — Der Übergang von der mächtigen, aber durch ihre Aus-schmückung doch auch ein wenig komisch wirkenden Kuppel-Halle zu dem Vestibulum von Behrens wird durch einen wuchtigen Bogen mit dem Reichs-Adler vermittelt, in-soweit zwischen zwei einander so fremden Welten überhaupt vermittelt werden kann. In der That: die Hamburger Vorhalle leitet uns in eine »andere Welt« und vielleicht gelingt es uns später etwas vom Wesen dieser Welt zu offenbaren, wenn wir auf Behrens und sein Vestibulum im Besonderen eingehen werden. Wie gerne würde man länger in diesem Reiche verweilen und von diesem



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. BRUNNEN IM KAISER WILHELM-SAALE. BÜSTE VON GEORG WRBA—MÜNCHEN.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. KAISER WILHELM-SAAL, DURCH-GANGS-RAUM. LINKS EINGANG IN DIE PREUSSISCHE ABTEILUNG.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. KAISER WILHELM-SAAL.
DURCH DEN BOGEN DER PREUSSISCHEN ABTEILUNG GESEHEN.



E. H. BERLEPSCH-VALENDAS. *Hof-Ansicht der deutschen Abteilung für Wohnungs-Kunst.*

kraftvollen Geiste atmen, als es uns hier verstattet wird! Zwar, wenn *Hermann Billing* in den Stand gesetzt worden wäre, zur Ausgestaltung und Ausschmückung seines *Kaiser Wilhelm-Saales* grössere Hilfs-Mittel und gute Hilfs-Kräfte heranzuziehen, so würden wir hohen Muts hinanschreiten. Auf diesen Baumeister darf man gewiss Hoffnungen setzen, wenn es gilt das Problem zu erschöpfen, das hier nur mehr skizzenhaft angedeutet wurde. Ob es an Geld, ob es an Zeit gefehlt hat, gleichviel, dieser Saal, so leer, so kahl im Ganzen, so unfertig in der allzuwuchtigen Brunnen-Anlage, ist nicht das geworden, was er hätte werden können, wenn der leitende Architekt sein ernstes Empfinden und volles Können unbehindert und ohne Übereilung hätte einsetzen dürfen.

Als ein geschickterer Arrangeur erweist sich dagegen, allerdings mit kleineren Mitteln, *Bruno Möhring*. Man erkennt auf den ersten Blick in den chor-artig abschliessenden Raum mit der prächtigen Löwin von *Gaul* den Ausstellungs-Routinier, der mit einigen wohlgezielten Treffern und mit kluger Verwendung der Malerei auch dem verwöhnteren Auge ein wohlgefälliges Ensemble aus den heterogensten Elementen zusammen zaubert. Hier findet man unter viel Minderwertigem manches gute Möbel und manches solide Einzelstück ohne gerade durch zahlreiche überragende Schöpfungen gefesselt zu werden.

Um aber die »Zukunfts-Architektur« — diese als grosse, monumentale Kunst verstanden — weiter zu verfolgen, so ist es ganz auffällig, wie sie verschwindet, je mehr der grosse Macht-Gedanke und der nach formender Beherrschung des Lebens verlangende Macht-Instinkt der Rasse zurücktritt. Es verdient Beachtung, dass in den bayerischen Räumen von alle dem nichts zu verspüren ist. Man hat dort ein Treppenhaus von *Berlepsch,* einen Durchgang, in dem eine Büste des Regenten mit sehr vielen Topf-Gewächsen den Mangel jeglichen Gestaltungs-Versuches kaum verbirgt, und dann noch mehrere



E. H. BERLEPSCH-VALENDAS. *Hof-Ansicht des deutschen Quer-Pavillons.*

Zimmer-Einrichtungen Münchener Möbel-Fabriken: man weiss nicht, welche davon geeigneter wäre als Beweis-Mittel demjenigen zu dienen, welcher Münchens »rapiden Niedergang auf kunstgewerblichem Gebiete« erhärten möchte. Es ist sehr verständlich, dass die Münchener Presse, ja sogar die Spitze des Münchener Komitee's selbst, sich zu bemühen scheint, die Deutschen vom Besuche dieser Ausstellung abzuhalten, die Deutschen, welche hier Triumphe feierten! Freilich: diese Triumphe waren nicht zugleich auch Münchener Triumphe. — München hat alle führenden Geister von sich abgestossen, bis auf ein winzig kleines Häuflein, und was die Architektur anlangt, so zeigt sich immer mehr, dass die feinsinnig nachempfindende Manier der Seidl und Hocheder, der in der Malerei Lenbach und Stuck entsprechen, das Beste und Höchste ist, was München geben konnte: eine Neudeutung und Neubelebung der Alten, also eine Richtung, die dem englischen Präraffaelismus parallel läuft und somit in der Welt-Kultur um ein volles Viertel-Jahrhundert *zurück* liegt. Über Münchens kulturelle Lage und sein Verhältnis zu den grossen Zukunfts-Problemen wäre damit eigentlich genug, übergenug gesagt.

Sobald wir den mit grüner Majolika verkleideten Saal von *Wilhelm Kreis* betreten, können wir nicht umhin, die Gedanken-Reihe fortzusetzen, welche wir mit Behrens begannen. Dieser Künstler hat zwar seine volle Kraft noch nicht gesammelt und gereift und es lässt sich eben nur auf ihn hoffen. Dass er noch schwankt und irrt, das scheinen uns etliche Fratzen und Scherze in der Ornamentik gegenwärtig halten zu wollen. Im übrigen habe ich meiner Anschauung über Kreis bei Gelegenheit seines Konkurrenz-Projektes zum Hamburger Bismarck-Denkmal, das hier ebenfalls ausgestellt ist, so erschöpfenden Ausdruck gegeben, dass ich mir nicht versagen kann, im Nachstehenden daran

anzuknüpfen: »Es bedarf keines sonderlichen Aufwandes an kunsthistorischer Gelehrsamkeit und Scharfsinn, um zu bemerken, dass dieses »Heldengrab« im Äusseren mehr von antiken, im Inneren mehr von romanischen, vielleicht gar byzantischen Mustern beeinflusst ist. Aber daran möchte ich diejenigen erkennen, welche die Zeichen der Zeit und des wieder erwachenden geistigen Lebens wahrnehmen und deuten, vielleicht mehr vorausspürend und ahnend, denn sehend und wissend, daran, dass sie auch durch die Hülle alter Formen das wachsende, unablässig empordrängende Leben fühlen. Diese altertümlichen Formen, von unseren Bauräten und Professoren unzähligemal angewandt, reden hier doch eine ganz andere Sprache als das hohle Pathos jener, ja sie werden da und dort durch neue Bildungen unterbrochen, indem der Künstler für das, was er sagen wollte, im ererbten Vorrate kein Gefäss fand. Da schuf er neu. Er ist weder ein antiker Heide, noch ein mittelalterlicher Christ, und doch wohnt ein Religiöses — mindestens eine aufrichtig fromme Stimmung unter dieser Kuppel. Gleichviel, was Kreis u. a. hiervon erfüllt oder nicht: auf das *Ziel* kommt es an.«

Unsere Öffentlichkeit, natürlich nur die der bevorzugtesten Gebildeten, erfährt jetzt vielleicht zum ersten Male, dass man nur ganz oberflächlich und schwächlich redet, wenn man von einer »neuen Kunst« spricht. Es sind tiefer strömende, ernstere Gewalten, die sich ein Bett suchen im festen Land europäischen Kulturlebens und denen in der »neuen« Kunst nur *eines* ihrer *Mittel,* freilich das mächtigste und edelste, zubereitet wird.

GEORG FUCHS—DARMSTADT.



RICH. KÜMMEL—BERLIN: *Sofa.* AUSGEFÜHRT VON W. KÜMMEL—BERLIN.



BRUNO MÖHRING—BERLIN. GEWÖLBTER RAUM IN DER PREUSS. ABTEILUNG. MALEREIEN VON ALB. MÄNNCHEN UND WALTER LEISTIKOW, LÖWIN VON AUGUST GAUL.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



BRUNO MÖHRING—BERLIN. * PREUSSISCHE ABTEILUNG
VOM KAISER WILHELM-SAAL AUS GESEHEN. MÖBEL VON
RICH. KÜMMEL, AUSGEFÜHRT VON W. KÜMMEL—BERLIN.



BRUNO MÖHRING. BLICK AUS NEBENSTEHENDEM RAUM IN DEN KAISER WILHELM-SAAL. BLUMEN-STÄNDER, ENTW. VON V. FRANKE, IN EISEN GESCHMIEDET VON SCHULZE & HOLDEFLEISS — BERLIN.



WILHELM KREIS—DRESDEN.

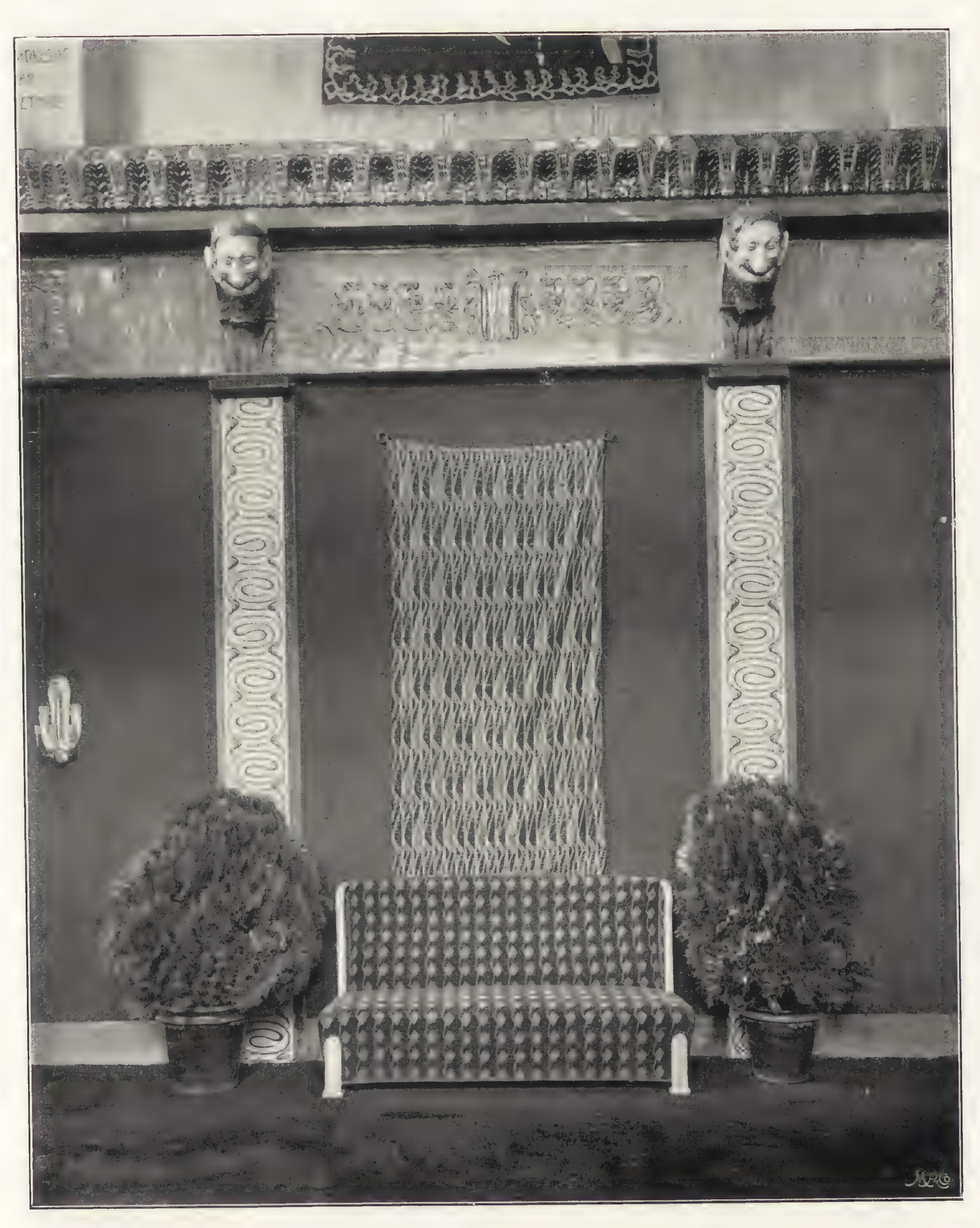


FEST-SAAL. RELIEFS, MODELLIERT VON A. HUDLER—DRESDEN. WAND-VERKLEIDUNG IN STEINGUT, AUSGEFÜHRT VON VILLEROY & BOCH—DRESDEN.



W. KREIS—DRESDEN. MAJOLIKA-SAAL VON VILLEROY & BOCH.
VITRINEN VON PROFESSOR OTTO GUSSMANN MIT ERZEUGNISSEN
DER SÄCHS. PORZELLAN - FABRIK C. THIEME — POTSCHAPPEL.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



WILHELM KREIS—DRESDEN. FEST-SAAL. WAND-TEPPICH
UND SOFA VON PROFESSOR OTTO GUSSMANN—DRESDEN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



W. KREIS — DRESDEN. FEST-SAAL. DECKE, MODELLIERT VON PROFESSOR KARL GROSS — DRESDEN. OBERER WAND-TEPPICH VON WALTER LEISTIKOW — BERLIN.



W. KREIS—DRESDEN. BRUNNEN-ANSICHT DES MAJOLIKA-SAALES. AUSGEFÜHRT VON VILLEROY & BOCH—DRESDEN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



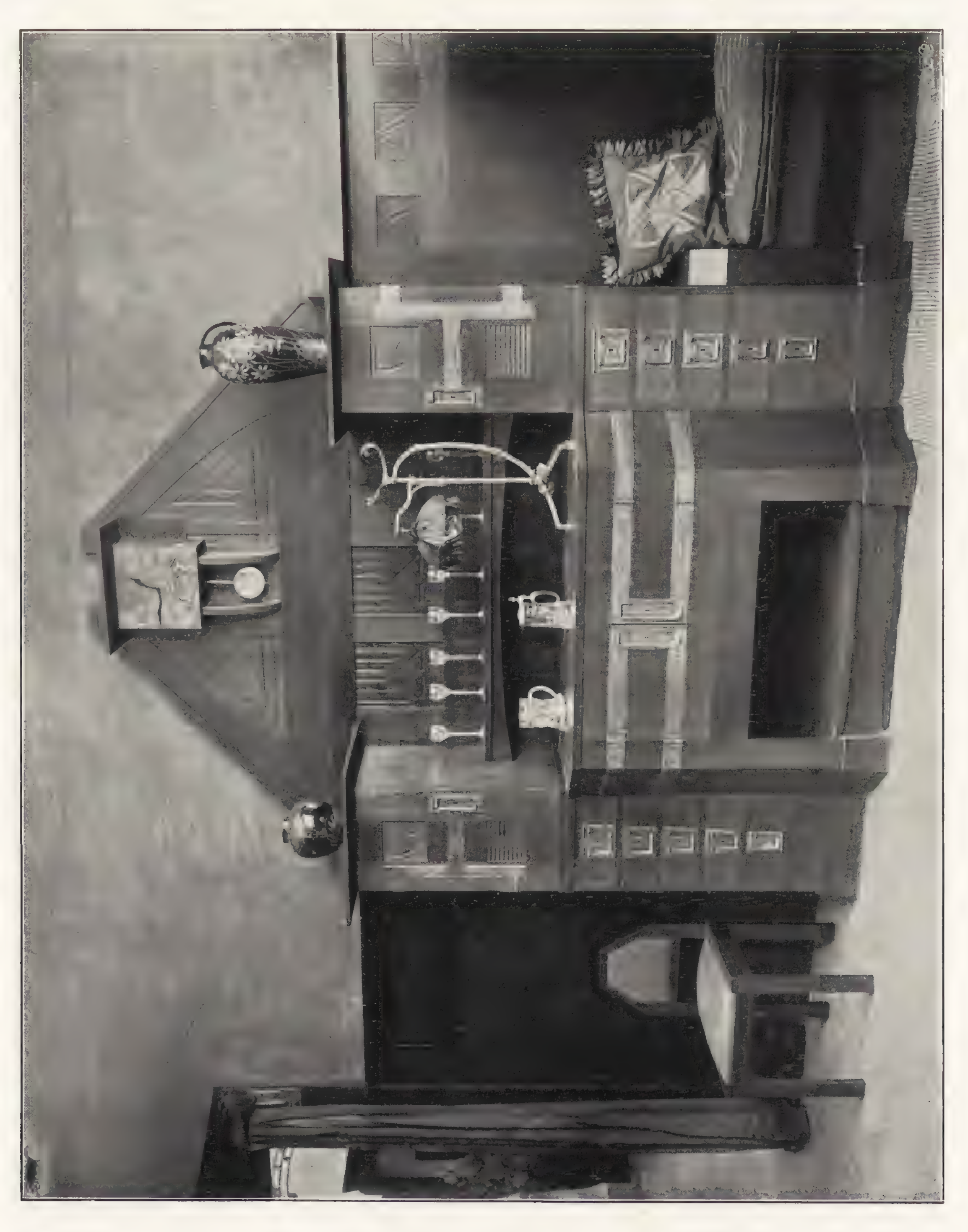
H. E. BERLEPSCH-VALENDAS — MÜNCHEN. * TREPPENHAUS. KAMIN-KUTTE VON FR. RINGER, STUKKATUR VON MAILE & BLERSCH, MÖBEL VON O. FRITZSCHE—MÜNCHEN.



H. E. BERLEPSCH - VALENDAS—MÜNCHEN. BAYERISCHER REPRÄSENTATIONS-RAUM. BÜSTE DES PRINZ-REGENTEN LUITPOLD VON HERM. HAHN—MÜNCHEN.



ROBERT ORÉANS UND H. BILLING—KARLSRUHE. WOHN- UND SPEISE-ZIMMER. AUSGEF. VON G. BAUSBACK. BELEUCHTUNGS-KÖRPER VON K. WEISS, KUNST-SCHMIED, KARLSRUHE. *



ROBERT ORÉANS UND H. BILLING — KARLSRUHE. WOHN- UND SPEISE-ZIMMER. AUSGEFÜHRT VON G. BAUSBACK—KARLSRUHE.



HEINRICH KÜHNE — DRESDEN. SAAL FÜR MATERIAL-
GRUPPEN. STUCK-DECKE VON PROFESSOR KARL GROSS.



HEINRICH KÜHNE—DRESDEN. SAAL FÜR MATERIAL-GRUPPEN.
DECKE VON PROF. K. GROSS, GEMÄLDE VON PROF. O. GUSSMANN.





HEINRICH KÜHNE—DRESDEN. STUDIE ZU VORSTEHENDEM RAUME.

